

Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert

Lajos Hevesi

GESCHICHTE DER
MODERNEN KUNST
BAND II

OESTERREICHISCHE KUNST 1848-1900

VON LUDWIG HEVESI

E·A·SEEMANN
LEIPZIG



Geschichte der modernen Kunst

III

Oesterreich 1848—1900

Oesterreichische Kunst
im 19. Jahrhundert

Von

Ludwig Hevesi

Zweiter Teil: 1848—1900



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1903

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

III.

Unter Kaiser Franz Josef I.



Abb. 81. Julius Berger: Die Mäcene im Hause Habsburg.
Aus dem Deckengemälde im k. Hofmuseum.

1. Die Aera.

Die österreichische Kunstgeschichte der Zukunft wird die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ohne Zweifel als eigene Aera betrachen. Die Franz Josefs-Zeit rollt sich als ein halbes Säkulum bildender Kunst zwischen zwei großen Wendepunkten ab. Das Jahr 1848 giebt der Kunst ihre Freiheit, das heißt ihr Selbstbestimmungsrecht; der buraukratische Standpunkt wird vom künstlerischen abgelöst. Und heute sehen wir, daß die ebenso gründliche Umwälzung zum Modernen auch Oesterreich ergriffen hat, die Morgenröte eines neuen Stils, diesmal nicht von Osten, sondern von Westen her, bestrahlt den alten Stefansturm. Was zwischen diesen beiden Punkten liegt, mag uns Mitlebenden zunächst nur als Uebergangszeit erschienen sein, als eine Reihe von Uebergangszeitpunkten vielmehr, aber die Zukunft in ihrer perspektivischen Rückschau wird die mannigfachen Charakterzüge gewiß unter einem Gesichtswinkel erblicken. Ihr wird sich ein Franz Josef-Stil darstellen, und dieser Stil wird ein entschieden nationaler sein, wenn auch mehr ein wienerischer, als ein österreichischer. Denn Wiener Boden, Klima und Volkscharakter haben ihn geboren, von Wien aus hat er die Provinz erobert, ja durch erobernde Geister, wie Schwind und Makart, Hansen, Schmidt und Eitelberger, auch im Auslande sich fühlbar gemacht. Das Jahr 1848 hatte die Völker auf eine Art praktischer Romantik gestimmt, und romantisch wurde auch die erste Kunst Neu-Wiens, die sich bezeichnend genug vor allem zu zwei großen Kirchenbauten aufraffte. Die Altlerchenfelder- und die Votivkirche sind prächtige Denkmäler dieses Aufschwungs.

8*

Allein bald brach die mächtige Flutwelle der Neurenaissance über den Weltteil daher. Sie hob die österreichische Kunst zu monumentaler Höhe. Weniger wohl als anderwärts blieb sie hierzulande Schulkunst, bloß aus gelehrten Quellen geflossene Programmleistung. Der Umbau, Neubau, Ausbau Wiens, das aus dieser schaffensfrohen Epoche als Groß-Wien hervorging, hatte stets für die positiven Bedürfnisse eines üppig wachsenden Großstadtlebens zu sorgen. So kam es, daß die vier berühmten Baubarone der Franz Josef-Zeit: der Grieche Hansen, der Gote Schmidt, der Wiener Ferstel und der „Urwiener" Hasenauer, trotz ihrer verschiedenen stilistischen Religionen, doch ein unverkennbar wienerisch-modernes Gesamtwerk hinterließen. Die Reschheit Wiens härtete den weichen Hellenisten, die Anmut Wiens milderte den spröden Gotiker, in den beiden Wienern aber sprach der Geist dieser Stadt ohnehin in seiner lokalen Mundart, die übrigens, wie man weiß, das Französische und Italienische nie ganz missen wollte. Und das bauliche Gerüst dieser Kunst belebte sich allezeit durchaus organisch mit immer neu nachwachsendem Schmuck. Jede Schwenkung des Geschmacks, auch die vorletzte zum Barock hin, fand ihren vollgültigen dekorativen Ausdruck. Auf die Führichgruppe der ersten Kirchenromantik folgte die Hansen befreundete Rahlschule mit ihrem neuen Farbenstreben, das sich vorläufig „antikisch" als Polychromie bekunden wollte. Sie wurde bald übertrumpft durch die sinnlich-genialere Makartzeit, die überhaupt den Gipfel des dem Cinquecento entlehnten neuen Kolorismus bedeutet. Man darf wohl sagen: sie starb im Rausche, nach kurzem, tollem Leben, aber sie hinterließ im Auge des Publikums eine solche Summe von Farbenerfahrung, in der ganzen Generation ein so unauslöschliches Farbenerlebnis, daß die ästhetische Erbschaft Makarts auf Jahrzehnte nachwirkt. Er starb ohne Schüler, aber nicht ohne Nachfolge. Der Wiener Kolorismus lebt mit jungen Kräften fort, und es ist hoffnungsreich, daß gerade diese nicht in die Vergangenheit zurück-, sondern in die Zukunft hinausstreben. Auch die Plastik Neu-Wiens erreichte zu dieser Zeit, die in Wien einen wahren Kongreß von Talenten beisammen sah, die Höhe der Schwesterkünste. Die öffentlichen Gebäude wollten plastisch geschmückt sein und zwischenhin erhob sich eine Anzahl von Denkmälern, die an Großartigkeit alles Frühere übertrafen. Und in dem allseitigen Blühen ging auch das Kunstgewerbe mit auf, dem in Erzherzog Rainer ein bahnbrechender Förderer erstanden war. Die Gründung des Oesterreichischen Museums und seiner Kunstgewerbeschule eröffnete eine lange Epoche gediegener Neurenaissance, die selbst für einen Teil des Auslandes vorbildlich wurde, um allerdings, mit dem Hingang ihrer unmittelbaren Träger, Ausblicke auf bevorstehende, abermals zeitgemäße Neugestaltungen zu gewähren.

Und in der Mitte dieses gewaltigen Kreislaufs der edelsten Kräfte steht hochragend die Gestalt Kaiser Franz Josefs I. So reich das allezeit kunstfrohe Haus Habsburg an mächtigen Kunstförderern gewesen, in seiner österreichischen Linie steht Kaiser Franz Josef I. als der größte Neuschöpfer da. Die Schönheitsfreude Maximilians I. hatte mehr das Gepräge der erleuchteten Feinschmeckerei; die Thätigkeit Rudolfs II. war die des Sammlers von eigentlichen Merkwürdigkeiten der Kunst, die allenfalls auch Technik sein durfte; die glanzvolle Regierung Karls VI.

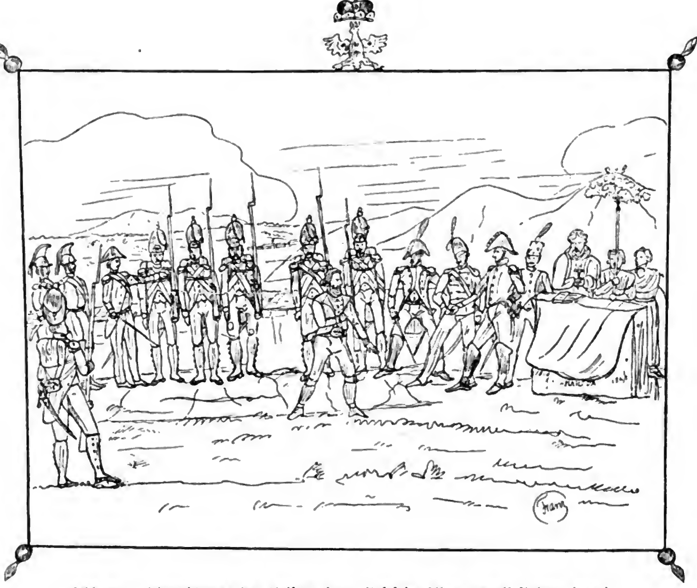


Abb. 82. Federzeichnung des Kaisers Franz Josef im Alter von elf Jahren (1841).
Andreas Hofers Tod.

ist die Großzeit höfischer Kunstübung in Oesterreich, unsere Louis-Quatorze-Zeit
Unter Kaiser Franz Josef I. aber trat die Kunst in die Reihe der staaterhaltenden, ja staatbildenden Kräfte. Indem sie ihr ewiges, unveräußerliches Kunstrecht siegreich betonte, wurde sie zugleich eine sittliche, politische, volkswirtschaftliche Macht. Der Residenz vor allem hat sie ein neues Gesicht gegeben, und einen neuen Körper dazu, gewaltig genug, um die Kämpfe der Zukunft zu bestehen. Neu-Wien als Herz von Neu-Oesterreich ist vor allem ein Werk der Kunst, die ja für alle anderen Interessen und Thätigkeiten erst die Formen, Gehäuse, ja Werkzeuge zu schaffen hatte. Und in Kaiser Franz Josef I., dem modernen Monarchen, war dieses Bewußtsein zeitlebens lebendig. Während seiner Regierung sehen wir thatsächlich kein Werk der Kunst entstehen, das nicht die persönliche Spur seiner Hand trüge. Wohlgemerkt, einer Hand, die in jungen Jahren selber Stift und Pinsel geführt. Der junge Erzherzog Franz Josef, hierin ein Schüler Johann Nepomuk Geigers, hat manches charakteristische Blatt nach dem Leben gezeichnet und auch der Litho-

graphie*) übermittelt; seine genrehaften Gruppen von dalmatinischen Strandfiguren, seine militärischen und volkstümlichen Typen, wie er sie auch auf Reisen in die urwüchsigeren Kronländer gerne aufnahm und gelegentlich sogar an Ort und Stelle als Gastgeschenk zurückließ, bekunden eine besondere Kunstbegabung**). Vielleicht wäre Kaiser Josef I., der gleichfalls solche Talente besaß, bei längerem Leben ein ähnlicher oberster Kunstherr seiner Reiche geworden. Kaiser Franz Josef ist es seit jeher und im größten Stile. Neben dem Burgtheater ist die bildende Kunst das ästhetische Hauptbedürfnis seines Lebens. In vielen wichtigen Fragen hat er das anbahnende oder entscheidende Wort gesprochen. War nicht die Stadterweiterung das „Christkindl", mit dem er schon 1857 die Stadt Wien überraschte? War nicht fast alle österreichische Historienmalerei auf der Wiener Weltausstellung von ihm eigens bestellt? War er es nicht, der aus eigenem Antriebe Hans Makart nach Wien berief und ihn hier fürstlich einrichtete, um das Genie seines Unterthanen zu höchster Entfaltung zu bringen? Er war es auch, der Tilgners erstes Brunnenwerk ankaufte und in den Volksgarten stellte. Und er hatte die Initiative, von dem als Büstenmeister Berufenen, ja Verrufenen die erste Bildnisstatue in ganzer Figur, seine eigene, machen zu lassen. Auch das Sühnhaus war sein Gedanke und auf seine Kosten wurde es gebaut. Denn aufmerksam und eingehend, wie er aller Kunstbewegung folgte und sich über sie Rechenschaft gab, wurde er nachgerade ein gewiegter Kunstkenner. Wenn er stundenlang eine Ausstellung durchwandelt, hat er für jedes Werk ein bezeichnendes Wort, ein Urteil von immer persönlicher Färbung, die aus dem eigenen Geschmacke quillt. Das ist weit entfernt von der immer gleichen höflichen Anerkennung so vieler fürstlicher Ausstellungsbesucher. Und dabei war er künstlerisch vorurteilsfrei, selbst wenn die eigene Person in Frage kam. Wir erinnern uns, wie einst Graf Julius Andrassy vorschlug, an der eben in Modellierung begriffenen Kaiserbüste einen Akt der Ver-

---

*) 1845, unter dem Titel: „Reiseerinnerungen" (Folio, ohne Verleger und Ort). 1888 erschien neu: „Album, enthaltend 6 Blatt Reiseerinnerungen aus Dalmatien, 1845 a. h. eigenhändig gezeichnet und lithographiert von Seiner Majestät Kaiser Franz Josef I." Folio. Ohne Verleger (Reiffenstein und Uhl) und Jahr (1888). Im Vorwort ist erwähnt, daß die erste Ausgabe von Rauch hergestellt war.

**) In der Exposition de l'Enfance, Paris 1901, befand sich ein Album mit fünf großen Federzeichnungen (46 × 30 cm) des elfjährigen Erzherzogs Franz Josef, aus dem Jahre 1841. Es ist im Besitz des italienischen Grafen del Borgo, dessen Schwiegervater es vom Grafen Markus Bombelles, einstigem Gespielen des jungen Erzherzogs, erhielt. Graf Bombelles bescheinigt auch eigenhändig die Urheberschaft. Das erste Blatt ist das Inhaltsverzeichnis, umgeben von patriotisch entflammten oder trauernden Tirolern, in Waffen und mit Fahnen. Die anderen Blätter sind bezeichnet als: 1. Abschied, 2. Schlacht und Sieg, 3. Heimkehr, 4. Andreas Hofers Tod. Die Scenen sind sehr figurenreich und jede einzelne Figur sorgfältig charakterisiert, die Detaillierung der Uniformen und Kostüme so eingehend, daß z. B. auf Hofers Gürtelschnalle in winziger Schrift der Name „Andreas" zu lesen ist. Die Gebirgslandschaft mit den bis hinauf verstreuten Ansiedelungen ist auffallend perspektivisch gegeben. Die neueste Wanderausstellung der Kunst des Kindes läßt erst recht beurteilen, welches Zeichentalent der Erzherzog hatte. Und dabei ließ er sich in solche eigene Kompositionen nichts von seinem Zeichenlehrer hineinbessern. Zwei der Federzeichnungen hat L. A. (Anton Lindner) als Beilagen zum Wiener „Fremden-Blatt" vom 18. August 1901 veröffentlicht. Aus dieser Quelle geben wir sie verkleinert wieder.

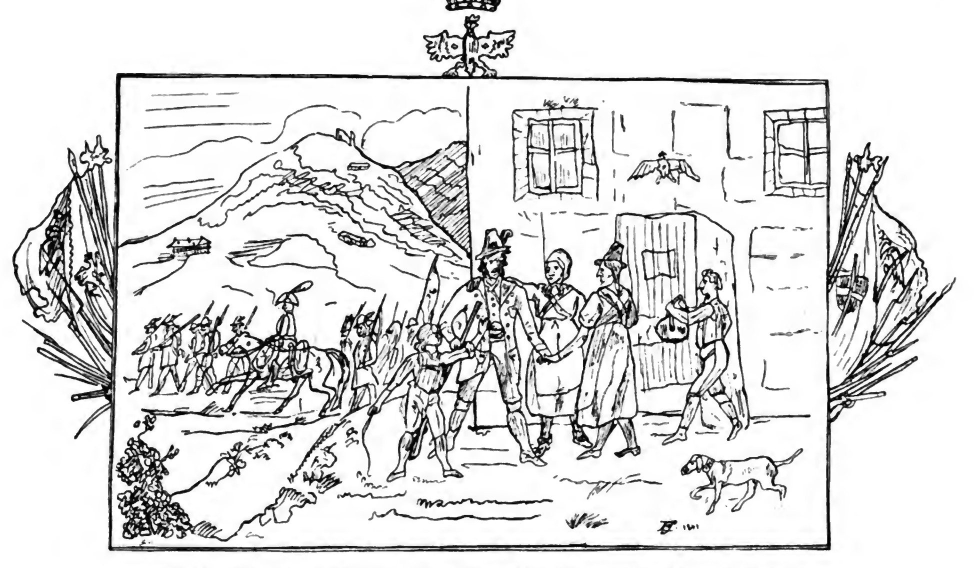


Abb. 83. Federzeichnung des Kaisers Franz Josef im Alter von elf Jahren (1841). Der Abschied.

schönerung vorzunehmen, der Kaiser aber darauf bestand, daß es unverschönert gelassen werde. Die persönlichen Mühen, denen er sich als Kunstförderer von jeher, mitten im Gedränge wichtiger Geschäfte, wahrhaft unermüdlich unterzieht, bilden allein schon eine Summe von Verdienst um die Kunst. Er faßt sie als Herrscherpflichten auf, wie irgend welche politische Aktion. Von Eröffnungsfesten und dergleichen abgesehen, ist es ihm nicht lästig, wiederholt in hochgelegenen Ateliers zu erscheinen und stundenlange Sitzungen zu gewähren, um einen verdienten Künstler durch Zuwendung der Urheberschaft eines Kaiserbildes auszuzeichnen. Seit jenem entzückenden, goldgelockten Kinderköpfchen Daffingers bis zu dem neuesten intimen Bildnis von Horovitz (für den Erzherzog Rainer) hat er ungezählte Male gesessen, auch ausländischen Künstlern. Es wäre keine undankbare Sache gewesen, in seinem Jubeljahre eine Ausstellung aller dieser Kaiserbildnisse zu veranstalten.

2. Die Baukunst.

In den vierziger Jahren hatte die bildende Kunst in Oesterreich einen Tiefstand erreicht, der heute kaum glaublich erscheint. Auf die napoleonischen Kriege und auf den finanziellen Umsturz von 1811 war eine allgemeine Armut gefolgt, welche die Sparsamkeit zur ersten Bürgerpflicht machte. Die bürgerlich schlichte Lebensführung des Kaisers Franz wurde vorbildlich für seine Unterthanen und in der That erholte man sich langsam bei diesem nüchternen Regime. Aber mit Ausnahme von Musik und Theater, die nun einmal zum täglichen Brot dieser Bevölkerung gehören, war alle Kunst verdorrt. Ein hageres Nützlichkeitsprinzip saß am grünen Tische und kommandierte von dort aus, was allenfalls gebaut werden mußte, Kasernen und Verwaltungsgebäude. Damals entstanden das Zollamt, die Münze, das Regierungsgebäude in der Herrengasse, und diesem Beispiele folgten die Zinskasernen. Der Charakter der Architektur war rein bureaukratisch und mit ebensoviel Schreiberei als Zeichnerei verknüpft. Zahllose Kommissionen hielten endlose Sitzungen und beurteilten massenhafte Projekte, die niemals honoriert wurden und meistens in die Archive oder Papierkörbe wanderten. Auch was gebaut wurde, trug den Stempel des Philistertums, höchstens daß man sich zu einer Art Statthaltereistil mit einer Palladioschen Ordnung von Dreiviertelsäulen und dem Giebeldreieck darüber aufschwang. Man muß sich den damaligen Baugeist von Eitelberger schildern lassen. „Die Architektur," schreibt er, „war ein Geschäft, wie viele andere, dem sich vorerst die bürgerlichen Baumeister widmeten, welche reich werden wollten; sie war ein Amtsberuf für jene, welche als kaiserlich königlich beeidete, unbesoldete Baupraktikanten in den Staatsdienst treten wollten und die Ambition hatten, nach langjähriger unentgeltlicher Dienstzeit und nach ebenso langem, sehr gering entlohntem Staatsdienst am Ende ihres Lebens Landesbaudirektor oder gar Hofbaudirektor zu werden. . . . Einige wenige konnten noch hoffen, als Assistenten oder Professoren in das Polytechnikum oder in die Akademie der bildenden Künste in Wien zu treten." Nichts bezeichnender, als daß die Votivkirche seit hundert Jahren wieder der erste echte Steinbau war. Man hatte sich

seither mit Mörtelputz beholfen und mußte erst wieder eine Bauhütte gründen und alte Steinbrüche, deren Lage man sogar vergessen hatte, neu entdecken. Die damalige Baubureaukratie schuf unter anderem jene verpfuschte Pyramide des Stefansturmes, an deren Stelle jetzt Schmidts authentischere Neubildung steht; auf ihrem Kerbholz steht auch der gußeiserne Helm des Augustinerturmes. Jeder kirchliche Neubau in Wien wurde damals überhaupt als unnütz verpönt. Vollends hatte man gegen Statuen besondere kunstpolizeiliche Bedenken. Das Metternichsche System wollte überhaupt neben dem Staatsoberhaupt niemanden auf einem Postamente sehen. Ja, ein übereifriger Sekretär der Kunstakademie widerriet, nach Eitelberger, die Aufstellung eines ehernen Standbildes, „weil im Falle einer Revolution das Volk die Bronze zum Kanonengießen verwenden könnte". Daß es um die Malerei nicht anders stand, geht schon aus dem Ueberwuchern des bürgerlichen Sittenbildes hervor, in das Peter Krafft selbst den Landwehrmann im historischen Format einbezog. Der feine Dichter Adalbert Stifter, der doch zeitlebens mit Passion als Maler dilettierte, stellt die bildende Kunst zwar unter allen am höchsten, aber nur, „weil sie am wenigsten Unfug stiften und am besten überwacht werden kann".



Abb. 84. Altlerchenfelder Kirche in Wien.

Das Jahr 1848 brachte auch diesem Winter einen Frühling. Die Baukünstler regten sich zuerst. Ludwig Förster (geb. Bayreuth 1797, gest. 1863), seit 1836 Herausgeber der ehrwürdigen „Bauzeitung", hatte den jungen Dänen Theophil Hansen aus Athen nach Wien berufen, wo das Kriegsministerium eben einen Versuch machte, freilich auch bald wieder aufgab, Bauten, wie das Arsenal, Zivilkräften zu übertragen. Eduard van der Nüll (1812—1868) und August Sicard von Sicardsburg (1813—1868) hatten ihre ersten Werke, Karltheater und Sophiensaal, geschaffen. Ein junger Schweizer Feuerkopf, Johann Georg Müller, brachte die Bewegung zum Durchbruch. Diese jungen Leute verlangten, man solle Kunstsachen den Künstlern überlassen; sie liefen vor allem Sturm gegen den landesbefugten Bauschlendrian, dessen fachmännische Spitze der Hofbaurat Paul Sprenger war. Diesem war 1847 auch der Bau der neuen Altlerchenfelder Kirche „zu den sieben Zuflchten" übertragen worden, für die er einen Plan im Jesuitenstil entwarf, ja, er hatte ihn bereits bis in Sockelhöhe aufgeführt. Nun gelang es ihnen, diesen ersten großen Kirchenbau den Klauen der Baubeamten zu entreißen. Minister F. von Pillersdorff gewährte vierzehn Tage für eine neue Bewerbung, zu der acht Entwürfe einlangten. Sprengers Entwurf wurde beseitigt und

J. G. Müller bekam den Bau. Leider war er brustkrank und starb schon 1849, erst siebenundzwanzig Jahre alt.

Aber sein Bau stieg in die Höhe und wurde der Markstein einer neuen Wiener Baugeschichte. Müller kam direkt aus dem christlichen Mittelalter her, zunächst gotischer Observanz. Hier aber schwebte ihm etwas besonderes vor: ein Gesamtkunstwerk dreier christlicher Musen, wie sie etwa im Florenz des 14. Jahrhunderts vorkamen. Ein zweitürmiger, rundbogiger Bau florentinisch-deutschen Charakters, mit systematisch durchgehendem Farbenschmuck der Innenräume, das war sein Traum. Unter der Leitung Franz Sittes wuchs der Bau, Van der Nüll tummelte darin seine ornamentale Phantasie und Führich wurde berufen, den religiösen Bilderschatz zu malen. Das war Führichs erste und letzte umfassende Arbeit im höchsten kirchlichen Stil, der seinem damaligen Herzensbedürfnis besonders entsprach. Er wollte da, wie er selbst schrieb, „symbolisch ausdrücken, wie die Kirche als weltgeschichtliche Heilsanstalt den ganzen Prozeß der weltlichen Dinge von der Schöpfung bis zur Verklärung umfaßt“. Zu diesem Zwecke unternahm er einen kleinen Kreuzzug nach Altlerchenfeld, an der Spitze seiner Jünger und Freunde Schulz, Blaas, Kupelwieser, K. Mayer, Binder, Schönmann, Engerth.



Abb. 85. Eduard van der Nüll (nach einem Stich von Doby).

Wandelt man die Schiffe des Gotteshauses hinan, so rollt sich vor dem Auge das ganze „geschichtliche Epos der Kirche“ ab, in herkömmlichem Parallelgange die Geschichten des neuen Bundes im Mittelschiff, die des alten in den Seitenschiffen, im Querschiff die ergreifenden Scenen vor dem Kreuzestod. Auf dem Altare ist dann Christus selbst als Opfer dargebracht; alles in der Vorderkirche Gemalte führt auf diesen Erlösertod hin, alles hinter dem Hochaltar Befindliche ist ein Ausfluß davon, das Fortwirken der Erlösungsthat „durch die Kirche, ihre Priester und Gnadenmittel“. Von 1854 bis 1861 dauerte die Ausführung des gewaltigen Malwerkes. Mit mehr Staunen als Bewunderung sahen die Wiener den fertigen Bau; in einer Welt der Unkunst aufgewachsen, waren sie auf solche reinkünstlerische Gesamteindrücke noch ganz und gar nicht gefaßt.

Die Kritik vermißte an dem Bau Einheit des Stiles und Ruhe der Färbung, namentlich aber war ihr die Freiheit, mit der der Architekt die in der Schule gelehrten Elemente behandelte, etwas Anstößiges. Man sah darin lediglich umherhaschende und naschende Willkür; noch viel später schalt man über Autodidaktentum und „das chaotische Durcheinander eines noch nicht dagewesenen neuen Baustils von halben Talenten und ganzen Dilettanten", wo doch nur, allerdings tastend, um mit Van der Nülls Worten zu sprechen, „die Ueberzeugung durchbrach, daß auf dem Wege der Nachahmung nichts zu erreichen sei". Die Kathederkunst und die von ihr abhängige Kritik zuckten noch unlängst die Achsel über das so subjektive, von Schablonen unabhängige Aufstreben jener jungen Baukräfte. Die Zukunft wird anders urteilen. Schon die Gegenwart beginnt es zu thun, denn sie befindet sich in derselben Lage, wie die jungen nach achtundvierziger Baukünstler. Auch ihr ist es zum Teil schon gelungen, ein unerträglich gewordenes, auf aller persönlichen Eigenart lastendes Schuljoch abzuschütteln und die überlieferten Formen, womöglich aber nicht-überlieferte, in freiester Verwendung und Anpassung zum Ausdruck und Werkzeug unseres modernen Lebens zu machen. Diese von England ausgegangene Strömung hat nunmehr auch den Kontinent überflutet. Der Unterschied ist, daß jetzt der stete unmittelbare Bezug auf die Bedürfnisse des Lebens im Vordergrunde steht und die Formen bestimmt. Damals aber hatte das Leben noch keine so großen Bedürfnisse, auch keine so nagelneuen Bethätigungsformen (in unelektrischer, verkehrsarmer, philosophisch-historisch denkender Zeit), frei werden wollten also zunächst die künstlerischen Eigenarten, an denen es glücklicherweise nicht fehlte. Der Grieche wollte griechisch, der Gote gotisch schaffen, der Eklektiker sich auf freier Flur der Blumenlese nach eigenem Geschmack hingeben dürfen. Die Bureaukratie wollte von Gotik nichts wissen, aber die neue Zeit gestattete Ferstel eine gotische Votivkirche, sie nahm von Van der Nüll und Sicardsburg eine Hofoper in einer Art französischer Frührenaissance an, ja das Waffenmuseum Hansens und Försters



Abb. 86. August Siccard von Sicardsburg. Nach einem Stich von A. Pfründner.

im Arsenal, dem großartigsten Kriegsbauwerk einer vorwiegend militärischen Zeit, durfte sich aus romanischen, byzantinischen, normannischen Elementen gewaltige Neuformen gießen, wie Bronze aus verschiedenen Metallen. Gegen dieses Mischen der Stile, das gleichsam auf experimentellem Wege moderne Bauformen, einen Stil von und für heute zu erfinden suchte, erhoben sich natürlich alle Antipathien



Abb. 87. Josef v. Führich: Karton zur Erweckung des Lazarus in der Altlerchenfelder Kirche in Wien.

der erbgesessenen Bauleute. Graf Leo Thun hat das große Verdienst, daß er dem neuen Geist glaubte; unter ihm wurden Van der Nüll, Sicardsburg, Hansen, Schmidt Professoren der — wie man wohl sagen muß — Wiener Architektur. Sie haben in drei streng persönlich geschiedenen Schattierungen, zu denen später noch eine Hasenauersche als vierte kam, den Groß-Wiener Baustil geschaffen, der dann auch auf Deutschland befruchtend übergriff. Was der Kabinettsbefehl König Ludwigs I. von Bayern nicht vermocht hat, einen neuen Baustil aus dem Boden

zu stampfen, das erwuchs durch sie auf der Ringstraße von selbst, aus den natürlichen Bedingungen der Franz Josef-Zeit, und konnte sich dann in jahrzehntelangem Schaffen voll ausleben.

Dem schönen Versuch in Altlerchenfeld folgte der durchschlagende Erfolg auf dem Maximiliansplatz. Ferstels Votivkirche (Heilandskirche) ist das größte und schönste Werk der modernen deutschen Gotik. Daß sie gotisch wurde, dankt man dem Erzherzog Ferdinand Max, der als Protektor schon in seinem Aufrufe 1853 diesen Stil forderte. Ferstel war erst siebenundzwanzig Jahre alt, als er 1855 den Sieg über fünfundsiebzig Preisbewerber davontrug; Friedrich Schmidt erhielt nur den dritten Preis. Unter den Preisrichtern befand sich auch der greise Kunstmonarch Ludwig I. von Bayern, der in den dreißiger Jahren die gotische Auerkirche zu München hatte erbauen lassen. Was Ferstel mit der Votivkirche wollte, hat er selbst niedergeschrieben. „Ich hielt dafür, aus der Reihe vorhandener Vorbilder jene ins Auge zu fassen, in welchen der Stil das Konstruktionssystem vollständig durchdrungen hat, ohne noch zu einem dekorativen Schema und zu übergroßem Reichtum entwickelt zu sein. In jener guten Zeit hat jedes Bauelement noch seine Bedeutung, es ist ein bestimmtes Maß und Gesetz für alle Bauteile abzuleiten, Profilierung und Ornamentation sind höchst einfach." Den Kölner Dom bezeichnet er schon als die äußerste Grenze, „der man sich ohne Gefahr nicht nähern dürfe", von hier ab herrsche „das Schema, das trotz aller Strenge Manieriertheit und Entartung bringen müsse". Ein Künstler von weniger gelenkem und erfinderischem Geist wäre dabei nüchtern geblieben, Ferstel erfand einen Organismus von reizender Mannigfaltigkeit, der auf mäßigem Raume (Länge 282, Querschiff 152, Höhe der Türme 300 Fuß) und mit mäßigen Mitteln erstaunliche Wirkungen erzielt. Man hat ihm vorgeworfen, er habe eine „französische Kathedrale im Kleinen" gemacht, aber mit Unrecht. In der einfachen Anlage, mit drei Langschiffen, die nach dem fünften Joche von einem einschiffigen Querhaus durchsetzt werden und östlich mit einem französischen Kapellenkranze abschließen, folgt er vielmehr dem Kölner Dom. Auch die Seitenschiffe haben Kapellenreihen von acht Fuß Tiefe bis hinauf; in die vier Ecken an der Vierung hat er noch hinterher vier polygon abschließende Kapellen eingeschaltet, die nebst einer einspringenden Sakristei und Treppenhalle zu einer hochinteressanten Raumgestaltung führen. In diesen Raum öffnen sich auch noch die Triforien des Oratoriums im oberen Teile des Chorumgangs. Die lebendig gegliederten Innenräume sind durchaus farbig gehalten und zwar nach der Höhe hin immer farbiger, was ungemein organisch wirkt. Die Zweigeschossigkeit des Chores giebt sich auch außen zwischen dem prächtig entwickelten Strebepfeilerkranz des Chorabschlusses kund und bereichert diesen in origineller Weise. Reiche Schaustücke sind auch die Seitengiebel mit ihren zierlich durchbrochenen Treppentürmchen. Die Hauptfassade ist verhältnismäßig einfach, überall wirken die Hauptlinien ungestört, so daß die Gliederung des Baues auf einen Blick zu erfassen ist. Die beiden Türme sind das Musterstück der schlanken, ganz durchbrochen gearbeiteten Pyramide. Auf der Vierung zeigt der preisgekrönte Entwurf einen achteckigen Kuppelturm, der sich dann zu einem Dachreiter verbilligt, aber auch verbessert hat. Für den Eindruck des ganzen, 1879 vollendeten Baues

ist die Episode mit Sir Tatton Sykes aus Sledmere (Yorkshire) bezeichnend. Dieser steinreiche Kunstfreund bereiste ganz Europa, um eine neue Kirche zu finden, die er auf seinem Landgute nachbauen lassen könnte. Seine Wahl fiel auf die Votivkirche, doch bewogen ihn die Katholiken Englands, Kardinal Manning an ihrer Spitze, den Prachtbau doch lieber als katholische Kathedrale in London ausführen zu lassen. So entstand die New Westminster Cathedral.

Die Votivkirche ist von Anbeginn her ein Liebling des Wiener Publikums. Im Zusammenhange der Entwicklung bedeutet sie den endgültigen Sieg der Jungen.



Abb. 88. Heinrich von Ferstel. Büste von Tilgner.

Andere Frühbauten hatten einen schwereren Stand. Namentlich die Van der Nülls und Sicardsburgs. Die akademischen Künstler und ihre Wortführer, selbst die wohlmeinenden, eiferten und geiferten gegen diese und andere „romantische Phantastik". Ferstels freiromanischer Bankpalast in der Herrengasse fand noch eine gewisse Geltung, aber der Nordbahnhof Hoffmanns und Herrmanns, obgleich er gar nicht so maurisch-romanisch ist, wie man damals schrie, sondern schon recht neuwienerisch-eklektisch aussieht, wurde als etwas hingestellt, was nur dem großen Publikum gefallen könne. Allenfalls ließ man sich zur Anerkennung der Vorhalle mit ihrem Hain von Granitsäulen und der stattlichen Treppenanlage herbei. Das Hof-Operntheater aber entfesselte einen wahren Vermöbelungskrieg. Dieser Bau, der heute internationale Anerkennung genießt, ist die Tragödie



Abb. 89. H. v. Ferstel: Die Votivkirche in Wien.

zweier großer Künstler. 1861 siegten die beiden im großen Wettbewerb, 1868 starben sie beide, als wahre „Inséparables", die sie ja in Leben und Kunst waren; Van der Nüll erhängte sich am 3. April, nachdem er schon früher einen Selbstmordversuch gemacht hatte, Sicardsburg wurde am 11. Juni am Arbeitstisch vom Herzschlag gefällt. Die Einweihung ihres Schmerzenskindes (25. Mai 1869) erlebten sie nicht. Das Doppelleben, das diese Zwillinge führten, ist in der That ein seltsames Schauspiel. Von dem ersten Preis an der Akademie und dem Reisestipendium angefangen bis zur Ernennung zu Professoren (1844) und weiter durch die Lebensarbeit bis an den tragischen Doppeltod war ihnen ein Parallelschicksal zugesponnen. Ihre Seelen ergänzten sich merkwürdig. Van der Nüll, der sprudelnde Ornamentiker, schuf im Stillen; Sicardsburg, der Konstrukteur und welt-



Abb. 90. Van der Nüll und Sicardsburg: Das Hofopernhaus in Wien.

läufige Mann, war die Brücke zum Leben. Schon im Arsenal hatten sie, auf Grund der Preisausschreibung von 1848, die Kommandantur und das ganze weitläufige Außenviereck geschaffen. Das Opernhaus schufen sie unter den ungünstigsten Verhältnissen, bei fortwährendem Dreinreden der verschiedensten Stellen und Zuständigkeiten. (Obgleich van der Nüll ein natürlicher Sohn des berümten F.M.L. Freiherrn von Welden war, für dessen Grazer Denkmal er denn auch den Sockel entworfen hat.) Ihr Baugrund war zum Teil der Stadtgraben, dessen Tiefen sie jedoch für die unterirdischen Räume des Hauses zu verwenden wußten. Wenn das Gebäude „tief im Boden steckt", sind sie nicht ganz schuld daran; der Bau war bereits im Gange, als das Niveau eines Teiles der Nachbarschaft um etwa drei Fuß erhöht wurde. Auch die vielen Aus- und Einsprünge der Fassaden, die übrigens heute mehr gewürdigt werden, waren ihnen auferlegt, da das vorgeschriebene Programm den Theaterbau mit einer Unzahl von Amts- und Wohnräumen

in Verbindung brachte, die sich nur so am Umfange lagern ließen. Der frühfranzösische Stil begegnete auch keinem rechten Verständnis; der Häufung zierlicher Glieder hätte man massive Einfachheit in den allgeläufigen Palladio-Formen vorgezogen. Allenfalls gab man zu, daß viel geistreiches Einzelwerk vorhanden sei, die Loggia ihre Wirkung nicht verfehle und der Theatersaal (mit 2272 Plätzen) kaum seinesgleichen habe, namentlich auch hinsichtlich alles Technischen, wie Beleuchtung, Lüftung, Bühnenkonstruktion. Die Akustik nahm man immerhin aus, jede Akustik wird ja anfangs für elend erklärt; jetzt hält man sie für vorzüglich. Charles Garnier, der Erbauer der Großen Oper in Paris, erklärt, über Akustik lasse sich vorher gar nichts sagen; man müsse bauen und hinterher den Uebelständen abzuhelfen suchen. In unserem Burgtheater ist es richtig so gekommen.

Wäre es jenen Beiden vergönnt gewesen, die großartige Bauepoche der Stadterweiterung mitzumachen, so hätten sie gewiß ihren Wiener Eigenstil gefunden, wie die anderen großen Baukünstler dieser Zeit. Einen Plan für die Anlage der Ringstraße haben sie noch ausgearbeitet; er gehörte zu den preisgekrönten. Sie legten den Ring, wie noch viele andere Bewerber, ungefähr dahin, wo der Stadtgraben zog; der gleichfalls prämiierte Ludwig Förster, und andere mit ihm, zogen ihn weiter hinaus, durch die Glacisgründe. Aber alle zusammen ahnten sie nicht, welchen Riesenumfang die Stadterweiterung annehmen werde. Auf der Gewerbeausstellung des Jahres 1888 sah man die ersten Pläne aus dem Jahre 1858 nebeneinander ausgestellt; sie glichen einem Panorama der Kurzsichtigkeit. Man dachte sich damals einen Ring und nichts weiter, mit einer Anzahl gewaltiger, öffentlicher Gebäude besetzt, deren sechs aus den Mitteln des Stadterweiterungsfonds durch die Hofbaukommission zu errichten waren, und dazwischen einige Baublöcke für Private. Der ganze Paradeplatz bleibt bei ihnen frei, und die meisten Alleen der Glacis grünen fröhlich weiter. Dabei war im Programm, daß sie einhalten mußten, auf Radialstraßen gar keine Rücksicht genommen; ein Fehler, der später Entwürfe, wie den für die „Avenue Riehl" und die vielen Durchbruchsprojekte gegen den Donaukanal hin, ins Leben rief. Auch der offizielle Plan, der aus dem so gewonnenen ersten Material hervorging, nahm noch von Fall zu Fall ganz andere Formen an. Nur die Oper, das Burgtheater und die Rudolfskaserne kamen auf die ihnen vorbehaltenen Plätze zu stehen. Wo jetzt die Hofmuseen ragen, wollte man eine Gardekaserne und das Generalkommando erbauen, denn man hielt es noch für nötig, im Stadtinnern allerlei Zwing-Uris aufzustellen. Hinter der Votivkirche gedachte man die Universität im gotischen Stil zu errichten, das Rathaus aber dort, wo jetzt die Börse steht. In der Mitte des Rudolfsplatzes erhob sich eine Kirche und vor der Votivkirche eine Reiterstatue, die ja auch noch kommen dürfte. Daß es einst ein Parlamentshaus geben werde, fiel niemandem im Traume ein. Die natürliche Triebkraft des Wiener Bodens hat alle diese mageren Phantasien wundersam übertroffen. Wie das alles zustande kam, wird an der Hand von fünf großen Baukünstlern zu erweisen sein. Hansen, Schmidt, Ferstel, Hasenauer, Semper: dieses Fünfgestirn strahlt am Himmel Neu-Wiens.

Theophil Freiherr von Hansen (1813—1891), der Däne aus Kopenhagen („mein Däne", nannte ihn Rahl), war, wie sein Landsmann Thorwaldsen, zum

Hellenen geboren. Als Jüngling nach Athen gelangt, wo sein Bruder bereits baute, fand er die keusche Antike vor, aber auch die bunten Kirchen der Byzantiner. Sein Leben wurde die Vereinigung jener Form mit dieser Farbe. Unter mancherlei Versuchen und Absprüngen führte er sie durch, nicht ohne sich in Verhältnisse und Persönlichkeiten Wiens, seiner zweiten Heimat, schicken zu müssen. Dadurch wurde die Antike doch modern. In dem schönen Briefe, den ihm Ferstel



Abb. 91. Theophil v. Hansen. Nach einer Radierung von L. Michalek.

vom Sterbebette aus (1883) zu seinem siebzigsten Geburtstage schrieb, heißt es: „Allen voran blieb Dein Beispiel maßgebend. In einer Reihe gerade zu rechter Zeit geschaffener Werke, unter denen nur die protestantische Schule, die Fassade des Palais Sina, der Heinrichshof und das Palais Erzherzog Wilhelm genannt werden möchten, hast Du in so überzeugender Weise die alleinige Berechtigung der klassischen Architektur auf dem Gebiete unseres Profanbaues nachgewiesen, daß diese Richtung fortan die maßgebende blieb." Das war in den sechziger Jahren, als der „Wiener Stil" sich endlich fand. Die früheren Wiener Bauten Hansens zeigen



Abb. 92. Th. v. Hansen: Der Heinrichshof in Wien.

auch ihn auf romantischen Pfaden: die orientalisch-farbigen Werke seiner Frühzeit, das vom amtlichen Programm abweichend durchgesetzte Waffenmuseum („Dein berühmtes Waffenmuseum“, schreibt Ferstel), die phantasiereiche griechische Kirche auf dem Fleischmarkt, die zierliche protestantische Friedhofkapelle; sogar das spätgotische Schloß Hörnstein des Erzherzogs Leopold ist eines seiner Frühwerke. Die Ringstraße vertrug diese schönen Maskenspiele nicht. Wie großartig er die hier zu lösenden Aufgaben erfaßte, zeigte sich schon in dem Entwurf, mit dem er sich



Abb. 93. Th. v. Hansen: Das Parlamentsgebäude in Wien.

um den Bau der Hofmuseen bewarb. Er verband beide hinten durch einen Mitteltrakt, der die öde Fronte der Hofstallungen verdecken sollte, und erhöhte den ganzen Platz um zwei Klafter und mehr, so daß er, über das Straßenleben erhaben, eine Citadelle der Kunst bilden sollte. In dem Bürgerkrieg von Protesten, der dann in dieser Angelegenheit ausbrach, schrieb er: „Ich habe die ganze Anlage zu einer Einheit verbunden, um der Stadt ein imposantes Forum für Kunst und Wissenschaft zu schaffen". Auch Ferstels gleichzeitiger Entwurf zeigt



Abb. 94. Th. v. Hansen: Palais Erzherzog Wilhelm (jetzt Eugen) in Wien.

ein so zusammengefaßtes Viereck, ja dieses ist selbst gegen die Hofburg hin durch Propyläen abgeschlossen und hat keine Kaufläden in Säulengängen, wie Hansen im Gedanken an die verkehrreichen Stoen und Basiliken sich's vorstellte. Für sein Wiener Hauptwerk, den Parlamentsbau, hat sich Hansen in Athen gewaltig vorgeübt. Die Universität, die er noch für König Otto baute und namentlich die von Baron Simon Sina bestrittene Akademie, der später die von Georg Sina errichtete Sternwarte folgte, waren gleichsam seine Turnapparate. An der Fassade der griechischen Akademie stellte er drei Tempelfronten mit Säulen und Giebel rechteckig um einen Vorhof auf, in welchem zwei große ionische Freisäulen stehen. Am Wiener Parlamentshause stehen die drei Tempelfronten in der Mitte und an

den Enden und sind durch bedeutende Fensterfluchten zu einer über 500 Fuß langen Fassade verbunden. In der Bucht der großen Rampenauffahrt vor dem Mitteltempel stehen statt jener Säulen zwei mächtige Flaggenmaste und zwischen ihnen ein ragender Minervabrunnen. In das gewaltige Rechteck des Baukörpers, dessen Stirne jener Mitteltempel mit seinen 40 Fuß hohen korinthischen Säulen bildet, sind seitlich von rechts und links zwei viereckige Saalbauten eingeschoben, die durch eine Ordnung durchgehender Pilaster zusammengehalten und mit Karyatidenbalkonen geschmückt, mit ihren langen und breiten, statuarisch reich bevölkerten Attiken hoch über das ganze Ensemble emporragen. Weithin erkennbar ist dadurch das Zweikammersystem symbolisiert; dieser Typus ging dann in so manches andere Parlamentshaus über, auch in das gotische zu Budapest. Diese Gesamtgruppe von Einzelgebilden aber stellt Hansen auf einen schmucklos ruhigen Stereobat, einen gleichmäßig leicht rustizierten Unterbau, wie er ihn auch anderen Monumentalbauten gerne giebt. Im Innern ist das Prachtstück die mittlere Tempelhalle (128 Fuß lang, 72 Fuß breit, 42 Fuß hoch) mit ihren 24 Säulenkolossen, deren roter Marmor sich von dem schwarz-weiß geflammten der Wandbekleidung abhebt. Dieser griechische Tempel, dessen hypäthraler Charakter bei der hierzulande nötigen Glasbedachung nur angedeutet ist, dient als Verbindungshalle zwischen den beiderseits anschließenden halbkreisförmigen Sitzungssälen, mit einem Fassungsraum für 300, beziehungsweise 500 Sitze. Auch die Zimmerfluchten sind zum Teil sehr schön polychromiert, die Wände mit farbigem Stucco lustro; an den Decken ergeht sich die schmückende Phantasie in reizvollen ornamentalen Gliederungen von farbig behandeltem Relief.

Wien verdankt Hansen noch mehrere Innenräume, deren Großartigkeit auf Säulenreihen beruht. Wir nennen die Säulenhalle der Akademie der bildenden Künste, den Börsensaal (Mitarbeiter: Tietz), auch den großen Musikvereinssaal, dessen vergoldete Hermenreihen einst so viel Philisterkritik hervorriefen. Von dem Farbenschmuck des Aeußeren hatte Hansen oft wegen der Ungewohntheit der Sache Abstand zu nehmen. Er versuchte es zum Beispiel, eine Ecke des Parlamentsgebäudes mit Rot und Gold zu beleben, aber er gab es auf. An der Akademie



Abb. 95. Th. v. Hansen: Das Waffenmuseum im Wiener Arsenal.

verwendete er reichen Terrakottenschmuck und Vergoldung, wie schon früher an der evangelischen Schule, dem Musikvereinsgebäude und Heinrichshof. Auch die Wandflächen hielt er gern farbig, in einem kräftigen und doch tonigen Rot, während er die konstruktiven Teile in hellerem Material gab. Dazu nahm er noch Statuen, oft gleich dutzendweise, vor den Goldgrund der Giebelfelder stellte er ganze Statuenparaden, wie die harmonische von Hellmer am Parlament, deren Mittelfigur der Kaiser bildet; die Attiken belebte er mit kräftigen Reliefs, und auf seinen Gesimsen tummelte sich (Börse) ein Völkchen von zierlichstem Hellenismus; die ehernen



Abb. 96. Dombaumeister Friedrich Schmidt.

Quadrigen (Pilz) auf dem Parlamentshause und die Freskomusen auf Gold (Rahl) am Heinrichshof und die an der Akademie nicht zu vergessen. Dabei mußte er an der Börse, der er einen Belag von Marmorplatten zugedacht hatte, zu einem Surrogat greifen, immerhin zu einem vornehmeren, und die farbigen Absichten, mit denen er an das Palais des Erzherzogs Wilhelm herantrat, galt es zum Teil ins Farblose zu übersetzen. Aber auch ohne schwarzen und roten Marmor mit vergoldeten Schilden und Sinnbildern ist dieser Palast einer der edelsten der Neuzeit geworden. Der griechische Geist, der durch diese Renaissance geht, ist frei von allem akademischen Beigeschmack. Dieses Fürstenheim strömt wie von selbst ein athenisches Klima aus. Für die Schauseite, ihre sechs ionischen Säulen mit inbegriffen, wählte

Hansen den feinkörnigen, hellgrauen Karststein, dessen appetitliche Bearbeitung allein das Auge vergnügt. Selbst die geschliffenen Fugen der alten Griechen sind hier wieder eingeführt. Als Karyatiden dienen statt der von Hansen beabsichtigten Kanephoren Ritter des deutschen Ordens; die Wappenschilder und Trophäen des Oberstockes gehen gleichfalls in der Richtung dieses ritterhaften Wesens. Auch das Innere ist eitel Schönheit; die Treppe schimmert vom Abglanz der roten Marmorwände, die Gemächer bieten das Auserlesenste an Verschönerungskunst; der zierliche Arkadenhof und die Stallsäle mit ihren dorischen Säulen, alles ist hochfürstlich. Noch andere Paläste sind Denkmäler Hansenscher Privatarchitektur. Der



Abb. 97. F. Schmidt: Das Rathaus in Wien.

Todescosche in der verlängerten Kärtnerstraße hat von Rahl ausgemalte Säle, und um die sonstige Einrichtung mühte sich unter anderen Karl Gangolf Kayser, der Wiederhersteller des mexikanischen Lustschlosses Tehuantepec für Kaiser Maximilian, sowie nachmals der mittelalterlichen Wunderburg Kreutzenstein für den selbstschaffenden Grafen Hans Wilczek. Ein bürgerlicher Palast ersten Ranges war ferner der des Bankiers Epstein (jetzt Gasgesellschaft) am Burgring. Mit den vier kolossalen Karyatiden, die das Portal hüten, den ruhigen Pilasterreihen der Hauptgeschosse und dem als Konsolenfries behandelten Obergeschoß wirkt es stattlich ohne Aufdringlichkeit. Das Hauptverdienst lag im Inneren, das damals alles Vorhandene übertraf. Die Säle glänzten von Stuckmarmor, Rahl und seine Schüler hatten den Tanzsaal mit Gemälden („Geburt der Venus" u. a.) illuminiert, die

Salons und Gemächer waren in verschiedenen Stilen (Rokoko, pompejanisch) gehalten und mit besonderen ornamentalen Erfindungen bedacht. Von den Eckkabinetten war eines ein Rauchzimmer mit acht Landschaften vom Rahljünger Josef Hoffmann, der schon im obenerwähnten Schloß Hörnstein solches geleistet; das andere ein blaues Boudoir, mit einem phantastisch aus Putten, Vögeln und Kränzen geflochtenen Fries. Um den üppigen Wintergarten, der vom Tanzsaal bloß durch eine ungeheure verschiebbare Glastafel getrennt war, lief als Relieffries eine Nachbildung von Thorwaldsens Alexanderzug, und auf einem roten Marmorbrunnen von Hansen stand ein Faun von Lebrun. Was das Wiener Wohnhaus und das Kunstgewerbe Hansen verdanken, davon soll noch die Rede sein.



Abb. 98. F. Schmidt: Die Kirche in Fünfhaus.

Der Schwabe Friedrich Freiherr von **Schmidt** (geb. zu Frickenhofen, Württemberg 1825, gest. 1891) stand auf dem anderen Pole der Wiener Baukunst. Er ist der Gotiker von Neu-Wien. Eine kraftvolle Persönlichkeit, mit allem ausgerüstet, was Bauherren, Bauschülern und auch dem Publikum imponiert, war er der Mann, amtlich und nichtamtlich alles durchzusetzen. Ein demokratischer Zug („Hier ruht ein deutscher Steinmetz", ließ er auf seine Grabtafel meißeln) brach nach Bedarf noch durch seine spätere Freiherrlichkeit; akademisch forsch, wo es taugte, aber repräsentativ und herrenhausmäßig, wo dieses frommte, protestantisch geboren und katholisch groß geworden, ein Meister der Rede, der festlich getragenen, wie der fachlich debattierenden und nicht zuletzt des zündenden Trinkspruches, dabei durch und durch Künstler und zwar ein aus dem Handwerk emporgestiegener: mit diesen Eigenschaften war Schmidt der geborene Städtebauer und hat auch die kraft-

vollste Schule hinterlassen. Kein Wunder, daß er der erste Wiener Architekt war, der sein Denkmal erhalten hat. Unter Zwirner, am wiedererstehenden Kölner Dom, verflossen seine Lehrjahre. Die österreichische Regierung machte ihn zum Professor in Mailand; die Säulchenfenster des Ospedale Maggiore haben die des Wiener Rathauses erzeugt, wie überhaupt die norditalische Gotik, diese spitzbogige Renaissance, wie man sagen möchte, die der Ringstraße mit ihrem breiten Geschoßbau beeinflußt. 1859 berief ihn die Regierung als Professor an die Wiener Akademie, 1862 wurde er nach Ernsts Tode Dombaumeister bei St. Stefan. Die Größe Schmidts liegt in der Konstruktion und in der unübertroffenen handwerklichen Gediegenheit; sein dekorativer Sinn steht weit zurück und sein Farbensinn, soweit er nicht der herkömmlichen Polychromie gotischer Innenräume folgte, war Null. Zweifellos ist er auch im kirchlichen Bau stärker als im weltlichen. Als er nach Wien kam, brauchte er längere Zeit, um sich diesem milderen genius loci anzupassen. Sein akademisches Gymnasium hat noch eine harte Grätigkeit, die bei den Wienern wenig Beifall fand; trotzdem hat es später als strenger, logischer Organismus Anerkennung gefunden. Er baute dann vier Wiener Pfarrkirchen, deren jede, trotz der beschränkten Mittel, ein interessanter Charakter ist. Die Betrachtung ihrer unmittelbar aus dem Zweck geborenen Grundrisse ist anregend, die Gestaltung des Innenraumes nie ohne ein originelles Motiv und der Aufbau, dessen untere Teile sich schon aus Geldmangel rein konstruktiv verhalten, ergeht sich nach oben hin, Turm oder Kuppel mit inbegriffen, in sinnreichen Kombinationen. Es sind dies zunächst die Lazaristenkirche, die unter den Weißgärbern und die in der Brigittenau; bei der letzteren hatte er besonders sparsam zu sein und überraschte durch eine unglaubliche Einfachheit, der er durch buntes Material einen neuen Reiz verlieh. Die bedeutendste ist die gotische Kuppelkirche in Fünfhaus; überhaupt, trotz ihrer Herkunft von der Prager Karlskirche, eine der urwüchsigsten Neu-Wiener Kirchenbauten. Schon ihr Grundriß, der zwei Achtecke zwei Ringen gleich ineinanderhängt, sie mit Kapellen umkränzt und an der Stelle des Herzens einen großen Kuppelraum ausspart, macht auf ungewöhnliche Raumwirkung des Inneren gefaßt. Der Aufbau gestaltet sich ungemein mannigfaltig. Ueber der Dachbrüstung mit ihren acht Ecktürmchen und Streben erhebt sich groß und leicht die rings von Fenstern durchbrochene Kuppel mit ihrer schöngefügten Laterne, nicht ohne neuartige Verbindungsbrücken zu den beiden Stirntürmen zu schlagen.

Schon die Fünfhauser Kirche zeigt Schmidt zum Wiener geworden. Er ist vom strengen Kanon der rheinischen Gotik abgewichen und nimmt eine lokale Gesittung an. Im Rathause wird er seinen Pakt mit der Renaissance machen. Eine romanische Strömung stellt sich in seiner Seele ohnehin ein, als er, in der Erneuerung des Stefansdomes begriffen, das jetzige „Riesenthor" seiner gotischen Schale entkleiden und als romanisches Rundbogenportal, wie es ursprünglich gewesen, voll ausbilden will. Der großartige romanische Dom in Fünfkirchen und die goldstrotzende byzantinische Kathedrale in Bukarest zeigen ihn auf solchen dankbaren Abwegen sehr weit gelangt. Als Dombaumeister hat er sich hochverdient gemacht. Er ließ allerdings St. Stefan eine förmliche Kur durchmachen und hinterließ ihn so regeneriert, daß er eigentlich schon zu gesund aussieht. Er glaubte nicht zu

viel zu thun, denn in seiner Rede bei Begründung des Wiener Dombauvereines (1880) erklärte er, es sei die Vollendung des Domes anzustreben, und zwar „in extrem konservativen Grenzen". Aber er hatte jedenfalls einen Hintergedanken dabei, denn er sagte weiter: „Ich halte dafür, daß, solange nicht großartige Gedanken der Restaurierung zu Tage treten und stipuliert werden, alles am Stefansdome erhalten werden müsse, ja nicht nur zu erhalten, sondern zum alten Glanze zurückzuführen sei." Darauf hat auch wohl sein romanisches Riesenthor abgezielt, das glücklicherweise abgewendet wurde. (Neuestens wird leider wieder dafür gewühlt.) St. Stefan muß so bleiben, wie er baugeschichtlich geworden ist, und kämen im Laufe der Zeiten noch so geniale Dombaumeister über ihn. Seine Baugeschichte ins Unendliche fortzusetzen, käme seiner langsamen Vernichtung gleich. Schmidt sagte auch, die vielen kleinen Anbauten des Aeußeren müßten „restauriert, beseitigt oder umgestaltet werden, wenn die Harmonie des Ganzen wiederhergestellt werden soll". In der That, es giebt auch solche, die beseitigt werden müssen, aber das sind einfache kleine Nutzbauten. Das Wichtigste jedoch ist seine Aeußerung über den Ausbau des zweiten Turmes, der ja kürzlich wieder von einem berühmten fremden Maler aufs Tapet gebracht worden. Unter ausführlicher Begründung erklärte Schmidt in dieser Rede: „Es kann nur einen Stefansturm geben; ich bin gegen den Ausbau des zweiten . . . Dies sagt Ihnen aus voller Ueberzeugung Ihr gegenwärtiger Dombaumeister." Dieser Meinung war Schmidt nicht immer, hat er doch einst sogar einen Entwurf für den zweiten Turm ausgestellt. Seine Bekehrung zum Richtigen ist für alle Nachwelt wertvoll, denn in der That, der Aufbau des zweiten Turmes wäre gleichsam die Abtragung des ersten, nämlich seine Vernichtung als uraltehrwürdiges Wahrzeichen der Kaiserstadt. Wie würden die Pariser losbrechen, wenn man die so gekappt dastehenden Türme ihrer Notre-Dame mit hohen Helmen krönen wollte! Das erschiene ihnen als moderne Gotteslästerung. Jedenfalls ist der Stefansdom aus der Hand Schmidts neugekräftigt hervorgegangen. Der neue Turmhelm wurde Ende 1872 vollendet; es dürfte wenigen bekannt sein, daß die über mannshohe Kreuzblume des alten in der Villa Friedrich Uhls zu Mondsee steht. Es war hohe Zeit gewesen. Wie Schmidt einst in einem Gutachten über den eingestürzten Turm von Seckau schrieb: „Derartige kranke Türme haben nicht mehr Zeit, auf aktenmäßige Stellung einer Diagnose ihrer Krankheit zu warten." Ringsum und durch und durch waltete seine heilende Hand. Die Seitengiebel wurden ausgestaltet, aber auch des plumpen Krabbenschmucks entledigt, mit dem sie das vorhergegangene Ballhorngeschlecht verbrämt hatte. An der Westfassade wurde ein altes Fenster neu hergestellt, das Innere jener abscheulichen schwarzen Tünche entledigt, durch welche die Biedermaierzeit sie feierlicher machen wollte; die Kanzel, die Kapellchen der Außenseite, die vielen Grabmäler der Renaissancezeit, das meiste ist nun wieder in stand gesetzt. Hoffentlich wird man von dieser vernünftigen Ueberlieferung nicht mehr abweichen und zum Beispiel auch an den stattlichen Altären der Barockzeit, welche Schmidt gar nicht mochte, keinen weiteren Anstoß nehmen. Man müßte ja dann auch in einer alten Stadt die Barockhäuser, die neben den älteren gotischen stehen, aus „Stilrücksichten" abtragen, und wo hätte das ein Ende?

Die Hauptleistung Schmidts ist das Wiener Rathaus, ein Bau, der trotz seiner mancherlei Fehler mit Recht hochgestellt wird. Er gehört zu den eindrucksvollsten munizipalen Bauten unseres Jahrhunderts. Die internationale Preisbewerbung (1868) hatte dreiundsechzig Einläufe zur Folge; Schmidt gewann, die Stilfrage wurde aber erst nachher entschieden. Es entspann sich ein Kampf um die Gotik, der sogar die Form von „Resolutionen" in den großen Tagesblättern annahm. Eine solche erklärte sich förmlich heftig gegen ein gotisches Rathaus: „Nachdem wir an jenem glorreichen 13. März mit so vieler Anstrengung das Mittelalter hinausgeworfen, dürfen wir es nicht wieder am Parkring durch eine Hinterthür hereinschlüpfen lassen." Diese Stimme, die eine ganze Partei vertrat, forderte ein Rathaus in spätitalienischer Renaissance, wie zur Zeit Karls VI. gebaut worden; das sei der historische Wiener Stil, während eine Wiener Gotik nicht existiere. Selbst die leitende Kunst-Zeitschrift „verwahrte sich gegen modernisierte Gotik", „gotische Plastik und Malerei" mit eingerechnet. Als im Jahre 1883 die Stadt Wien im neu eröffneten Rathause das zweihundertjährige Jubelfest ihres rettenden Türkensieges beging, brachte Schmidt einen Trinkspruch aus, in dem er diese Stilfrage festtafelmäßig beleuchtete. Er sagte damals: „Für die stilistische Richtung des Baues mag die heutige Situation bezeichnend sein, daß ich als Erbauer des neuen Rathauses zwischen dem Bürgermeister von Wien und dem von Rom an einem und demselben Tische sitze. Wenn wir diesseits der Berge, mit unserer Kraft, stets zusammenhalten mit denen jenseits der Berge, mit ihrer Liebenswürdigkeit und Freiheit, dann muß etwas Großes entstehen. Das ist moderne Architektur! Das ist mein architektonisches Glaubensbekenntnis .... Das Ineinanderfügen scheinbar heterogener Elemente, die Einigkeit, darin liegt das Prinzip jedes Baues, das ist das Geheimnis aller Architektur, aller menschlichen Gesellschaft." Der Stil des Rathauses ist eine richtige bodenständige Ringstraßengotik. Man sieht ihr deutlich die Renaissance-Umgebung an und die großstädtischen Baublöcke mit breit hingelagerten Stockwerken, in denen Tausende modernen Raum finden wollen zum Existieren. Der Rathausstil ist ein Gewebe aus Kette und Einschlag, die wagrechte Kette ist Renaissance, der senkrechte Einschlag Gotik. Dabei beeinflußt freilich ein Faden den andern; man sieht dies am deutlichsten den Türmen an, die so absatzweise in die Höhe steigen und recht das Gepräge einer wohlüberlegten Kompromißgotik tragen. Die Umstände in Betracht gezogen, und die Ursprünglichkeit außer Spiel gelassen, hat Schmidt damit kaum minder das Richtige getroffen, als die alten Gotiker Italiens.

Das Rathaus, das schließlich doch nicht am Parkring, sondern nach Schmidts Willen auf dem Paradeplatz erbaut wurde und heute der Mittelpunkt des Glanzpunktes von Neu-Wien ist, bildet ein Rechteck von etwa 480 Fuß Breite und 390 Fuß Tiefe; bis zur Dachhöhe sind es 114 Fuß, der große Turm ist über 300 Fuß hoch. Die vier Ecken sind durch pylonenartige Pavillons mit hohen Walmdächern betont, die beiden Hauptfassaden haben gewaltige, etwa 270 Fuß lange Risalite, deren vorderer im Erdgeschoß der querliegenden „Volkshalle", im Hauptgeschoß dem Festsaal entspricht, während der rückseitige den gleichfalls durch zwei Stockwerke reichenden Sitzungssaal des Gemeinderats enthält. Das Mittel-

risalit der Stirnseite ist durch vier kleinere Türme und den Mittelturm gegliedert. Diese ungeheuren steinernen Mastbäume, nebst der reichen Durchbrechung der Stirnwand, im Erdgeschoß durch offene Arkaden, im oberen Doppelgeschoß durch die Reihe kolossaler, in ihren Spitzbogen mit gotischem Maßwerk belebter Fenster des Festsaales, geben der Fassade etwas Festliches, weithin Herrschendes. Ihre Einteilung erinnert übrigens an die des Brüsseler Rathauses. Der Stadtturm, der „Beffroi" der vlämischen Rathäuser, Schmidts Lieblingskind, tritt fast frei vor die Front. Er enthält den über eine Freitreppe erreichbaren Haupteingang, der aber eben deshalb nur ein Scheindasein führt, während die wirkliche Durchfahrt in den Nebengassen quer durch das Haus geht. Ueber dem Turmthore sieht man im Hochrelief das Reiterstandbild des Kaisers; ähnliches hatte das frühere Hotel de Ville in Paris aufzuweisen. Unter den sieben Höfen ragt der mächtige Arkadenhof hervor. Er ist 252 Fuß lang, 111 Fuß breit und mit sechzig massigen Säulen umstellt, welche 25 Fuß hohe Spitzbogen tragen. Die Säulengänge halten wir nicht für tief genug, sie werden an Großartigkeit durch die Ferstelschen in der Universität weit übertroffen. Zwei Festtreppen führen von zwei Seiten her zum Hauptgeschoß hinan. Ihre Arme sind gewiß geistreich verschränkt, was aber wieder die Unmöglichkeit bedingt, die Anlage auf einmal zu überblicken. Ihr oberer Raum bildet eine Säulenhalle von anmutiger Pracht, die zu den schönsten Teilen des Hauses gehört. Die unwidersprechliche Lösung wäre natürlich eine einzige Haupttreppe gewesen, zu der man durch das Hauptthor an der Hauptfassade gelangt wäre. Der Festsaal, eigentlich Galerie, ist in seinem Hauptteile 108 Fuß lang und 48 Fuß breit. Die Fensterwand mit ihren ungeheuren Oeffnungen macht einen überwältigenden Eindruck. Die Decke wurde, nach mancherlei Versuchen, rundbogig konstruiert, was über so äußerst gotischen Wänden doch willkürlich aussieht. Leider ist für farbige Ausschmückung, wie in dem ganzen Gebäude, wenig Gelegenheit. Es herrscht darin der reine Baugeist, der höchstens noch plastisch erblühen mag; selbst die schmückenden Teile sind häufig mehr konstruktiver Natur, in dieser Hinsicht allerdings vortrefflich. Allein, so wie es ist, ist das Rathaus ein höchst charaktervoller Bau, selbständig, ort- und zeitgemäß, dabei technisch musterhaft, auch in dem großartigen Eisengefüge des riesigen Dachgebildes, den Vorkehrungen für Feuersicherheit, der Heizanlage u. s. f. Die Lichtführung läßt in einigen Teilen des Hauses zu wünschen. Bemerkenswert ist noch der schöne, warme Farbenton des Materials, zumeist Wöllersdorfer Kalkstein und der feine Sandstein von St. Margarethen. Der „Steinmetz" Schmidt war überhaupt ein Vorkämpfer für gesunden Haustein. Als Mitglied der k. k. Centralkommission hatte er dreißig Jahre hindurch häufig Gelegenheit, seine Stimme in diesem Sinne zu erheben. Die betreffenden „Urteile und Gutachten" sind nach seinem Tode, 1893, gesammelt im Druck erschienen. Da liest man so manchen kernhaften Ausspruch, wie den über die Restaurierung der Kaiserburg zu Eger: „Die Begriffe Kaiserburg und Dachpappe schließen sich absolut aus." Als Ableger gleichsam des Rathauses — etwa wie in Heidelberg das Pfalzgrafenschloß das Haus „zum Ritter" beeinflußt hat — erscheint das ihm formenverwandte Sühnhaus (1885 vollendet), an der Unglücksstätte des abgebrannten Ringtheaters. Es ist ein

Miethaus, mit einer Kapelle als Kern, und gewiß eines der eigentümlichsten Bauwerke Wiens. Friedrich Schmidt ist ohne Frage die selbstherrlichste Gestalt unter den Neu-Wiener Architekten. Auch wurden ihm alle Auszeichnungen zuteil; Professor, Dombaumeister, Oberbaurat, Ehrenmitglied der Künstlergenossenschaft, Ehrenbürger von Wien, Herrenhausmitglied und Baron, das ist ein vollständiges Spektrum von Ehren.

Mit Hansen und Schmidt auf gleicher Höhe steht ihr treuer Freund Heinrich Freiherr von Ferstel (1828—1883). Schon Semper schätzte ihn sehr hoch. Er, der Sohn der Wiener Scholle, ist es, der in allen seinen Stilarten am wienerischesten gebaut hat. Anmut im größten und kleinsten, eine heitere Natur, die gleichwohl ein harmonisches Maß nie verlor, die sprudelnde Phantasie der Optimisten und eine angeborene technische Anstelligkeit, die sich zur vielseitigen Virtuosität steigerte: das waren seine Naturgaben. Es ist bezeichnend, daß er bei Kupelwieser fleißig zeichnete und malte, namentlich Figuren, daß er mit Herbeck viel musizierte, daß er ein leidenschaftlicher Kunstsammler war und über sein Fach überaus einleuchtend zu schreiben wußte. Er suchte zeitlebens die Harmonie aller Künste, in allen seinen Bauten ist danach gestrebt, und noch zuletzt verlangte er für das deutsche Reichstagsgebäude, daß „der Bildner in Erz und Stein, der Maler und Mosaikist, sowie die Kunstindustrie dazu ihr Bestes beitragen" sollen. Nach seinem Tode habe ich ihn mit Franz Schubert verglichen; dieses Wort haben dann Denkreden und Festschriften weitergegeben. Seinen prächtigen romantischen Anfängen haben wir oben beigewohnt; er hatte mit seinem Oheim Stache viele deutsche Burgen restauriert und blieb eine Zeit lang in ihrem Banne. Die Stadterweiterung sah ihn zunächst bloß als Mitglied der Jury. In Italien bekehrte er sich zur reinsten Hochrenaissance, der er dann in genialer Weise diente. Nicht ihrer Uebermenschlichkeit ging er nach, sondern dem, was menschlich an ihr war, ihren reinen Harmonien und ihrem verhältnisvollen Organismus. Bezeichnend genug hatte sein Entwurf für das Berliner Reichstagsgebäude das Motto: „Bramante". Dieser große Künstler war die Feuersäule auf seiner Bahn. Warum? das drückte er in jener Reichstags-Denkschrift folgendermaßen aus: „Bramante befand sich am Schlusse des 15. Jahrhunderts in einer ähnlichen Lage wie die, in der wir uns heute befinden. Aus dem bunten und ziemlich zerfahrenen Wesen der damals herrschenden Richtungen wußte er den richtigen Weg zu wählen, indem er bei Anwendung einfachster Mittel vor allem anderen auf den charakteristischen Ausdruck den architektonischen Accent zu legen bemüht war. Das reiche schmückende Detail suchte er durch richtige Verhältnisse zu ersetzen, und indem er das Schwergewicht auf große Raumgestaltung und auf Gliederung in diesem höheren Sinne architektonischer Bildung legte, hat er jene Richtung inauguriert, welche mit Recht als die goldene Zeit der Architektur bezeichnet wird." Daß er als Wiener mit dieser bramantesken Einfachheit allein nicht auskam, beweist schon seine stetige Polychromie, die er durch neue Mittel (Sgraffito, Robbiakunst) noch über das Hansensche Maß hinausführte. Schon seine leitende Stellung bei der Wienerberger Ziegelfabrik mußte ihm ein reichfarbiges Baumaterial nahelegen; als köstliche Probe der Verwendung desselben sei der kleine Triumphbogen im Park der Weltaus-

stellung erwähnt. Das Sgraffito insbesondere bürgerte sich in Wien durch seine reizvolle Verwendung am chemischen Institut und dem Oesterreichischen Museum ein.

Das Oesterreichische Museum (vollendet 1871) ist vor allem ein Meisterwerk der Raumschöpfung, „sogar" in praktischer Hinsicht. Auch der künstlerische Hauptreiz geht erst im Inneren auf. Der vielgelobte Arkadenhof, mit der Treppe im Hintergrunde, würde selbst in Genua, der Stadt der Hof- und Stiegenanlagen, Anerkennung finden. Ferstel hat ihn mit einem kühnen Glasdach gedeckt; die schlanken Säulenschäfte aus grauem Granit von Mauthausen tragen jeder 1100 Centner, jeder Quadratzoll 625 Pfund. Ueber die Zweckmäßigkeit der Schau- und Arbeitssäle herrscht eitel Lob, dagegen werden Lüftung und Heizung bemängelt. Das weltliche Hauptwerk Ferstels ist das Universitätsgebäude. Zwischen lauter Bauriesen von bedeutendem Kunstwert hingestellt und bestimmt, den



Abb. 99. H. v. Ferstel: Die Universität in Wien.

weiten Maximiliansplatz neben der Votivkirche mitzubeherrschen, bedeutet es eine gewaltige Anstrengung der Künstlerkraft. Die Unterlage dazu bildeten umfassende Vorstudien. Ferstel ging 1871 eigens nach Italien, um Größe einzusammeln, in Paris und London studierte er die Systeme der größten Bibliotheken, in Oxford sogar sah er sich unter den berühmten Collegebauten um. In einem Vortrage, den er über den Bau hielt, bezeichnete er ihn als ein Ganzes aus vier Baugruppen, die sich um einen Mittelhof zusammenschließen. Die vordere enthält die Staatsräume und den Haupteingang, die hintere die Bibliothek, rechts und links schließen sich die Studienräume zweier Fakultäten an. Der ganze Baublock ist 161 Meter breit und 133 Meter tief, sein Flächenraum beträgt 21412 Quadratmeter. Die Fassade ist ungemein reich gegliedert; der mittlere Loggienvorbau mit seiner Rampenanlage ist an sich ein reizendes Kunstwerk (die Giebelgruppe hatte Ferstel den überzeugten Mut, dem Medailleur Tautenhayn anzuvertrauen!), dahinter perspektiviert sich der Saalbau der Aula, und die Eckpavillons, wiederum

Kunstwerke des Verhältnisgefühls und der Flächeneinteilung, sind mit anmutigen Kuppelchen gekrönt. Nur die großen Fluchten der Lehrsäle an den Seitenfassaden haben etwas Einförmiges. Leider gestatteten die Mittel nicht, dem Aeußeren den von Ferstel geplanten Farbenschmuck zuzuwenden; die ruhige Schönheit des Grisignanosteines muß für alles aufkommen. Im Inneren überraschen vor allem zwei ganz großartige Treppenanlagen, wahre Raumgedichte, die seinem besonderen Treppengenie hohe Ehre machen. Dann betritt man erstaunt den gewaltigen Mittelhof (70 Meter lang, 45 Meter breit), dessen 8 Meter breite Arkaden sich an den Langseiten dreizehnmal, an den Schmalseiten neunmal mit 5 Meter Achsenweite öffnen. Sie gemahnen an den von Antonio da Sangallo und Michelangelo erbauten Hof des Palazzo Farnese in Rom mit seinen Säulenstellungen aus dem Marcellustheater. Die herrlichen Bogengänge füllen sich nach und nach mit Denkmälern der großen Männer, die an der Universität gewirkt haben; die Zeit macht daraus einen weltlichen Camposanto. Musterhaft ist auch die Anlage der Universitätsbibliothek, mit Aufstellungsraum für 500000 Bände und einem Lesesaal in der Pariser Größe, für 400 Studenten, der den Mittelpunkt bildet. Das System ist das centralisierende von Labrouste, das sich jetzt fast überall festgesetzt hat. Es soll übrigens nicht verschwiegen bleiben, daß das Beamtentum mit seinem in Wien so fatalen Kleben am Alten diese neue Organisation Jahre lang verschleppt und beinahe vereitelt hat. Die innere Ausschmückung ist der Zukunft überlassen; Ferstel hat sich in seinem unablässigen Dringen darauf fast verblutet, dieser Verdruß nagte mit an seinem Leben. Die Ausmalung der Aula ist neuestens Klimt und Matsch übertragen worden.

Wichtig für Wien wurden auch die Privatbauten Ferstels. Durch sein hochherrschaftliches Palais des Erzherzogs Ludwig Viktor, mit kolossaler Säulenstellung, und das gegenüberliegende des Barons Wertheim hat er die Note für den ganzen Schwarzenbergplatz angeschlagen, der ursprünglich mit Arkaden versehen werden sollte. Auch die Villa des Erzherzogs Karl Ludwig bei Reichenau ist sein Werk. Auf seine Ideen über den Privatbau wird noch zurückzukommen sein. In seinen letzten Jahren entstand noch manches bedeutende Werk. So das bei ihm bestellte Rathaus zu Tiflis, in italienischer Gotik, die der geographischen Länge entsprechend reich mit byzantinischem Detail durchsetzt ist. Dann das jetzige Lloydgebäude zu Triest mit 40 Meter hohem Turm. Nach seinem Tode erst wurde der prachtvolle Renaissance-Hochaltar in der restaurierten Schottenkirche geweiht, ein Werk, an dem das österreichische Kunstgewerbe seine sämtlichen Künste zeigen konnte. Auch das mächtige Rustikaportal des Arlbergtunnels entstand zu dieser Zeit. Als Federskizze hinterließ er den Entwurf zu seiner eigenen gotischen Gruftkapelle in Grinzing. Sein meisterhafter Entwurf für den deutschen Reichstagsbau ist (leider) nicht zur Ausführung gelangt.

Der vierte unter diesen Erfolgreichen ist Karl Freiherr von Hasenauer (1833—1895). Aus der Schule Van der Nülls hervorgegangen, die man namentlich seiner Dekorationskunst ansieht, trug er bei der Preisbewerbung um die Hofoper den dritten Preis davon. Sein Entwurf für die Florentiner Domfassade gewann den zweiten Preis; auf die Beschäftigung mit diesem Bau, der Brunellescos

achteckige Kuppel trägt, gehen ohne Zweifel seine beiden Museumskuppeln zurück. Die nachträgliche Zulassung Hasenauers zu dem Wettbewerb um den Museumsbau, der anfangs auf Hansen, Ferstel und Löhr beschränkt war, erregte einen Sturm, den sein späterer Sieg noch steigerte. Man wollte ihn nicht als ebenbürtig anerkennen. Ein namhafter Kunstschriftsteller schrieb damals über seinen Entwurf: „Diese Architektur trägt das Merkmal einer so korrupten Kunstrichtung an sich, daß kein Künstler daran festhalten darf, welcher die Baukunst vor dem Verfalle sichern helfen will.“ Man klagte, daß die Jury „keinen Unterschied mache zwischen



Abb. 100. Karl v. Hasenauer. Büste von V. Tilgner.

Hansen, Ferstel und Hasenauer“; man sprach selbst die Besorgnis aus, Hansen werde Wien den Rücken kehren. In der That mußte sich Hasenauer gefallen lassen, daß 1871 Gottfried Semper nach Wien berufen wurde, um die Museen, die Hofburg und das Burgtheater mit ihm gemeinsam zu gestalten. Semper starb 1879 in Rom, seines Geistes Spur aber ist in Wien nicht zu verkennen, wie sich namentlich am Burgtheater zeigen wird. Der Vorwurf der Kollegen war bei Hasenauer nicht ungerechtfertigt, denn an Strenge der künstlerischen Gesinnung blieb er weit hinter ihnen zurück. Er ging Effekten um jeden Preis nach, auch wenn sie über den Organismus hinauswuchsen, wie die (in ihrer Weise allerdings großartigen) Treppenhäuser der Museen. Und sein glänzender Dekorationsstil, der mit

bunten Kostbarkeiten und Goldbronzeapplikeu stark auf populäre Blendungen ausging, entsprach mehr dem Geschmack der üppigen Lebeschichten Wiens, als der Erhabenheit der Sache. Wenn man das „lorettenhaft" und dergleichen nannte, ging man freilich zu weit, denn immerhin hat Hasenauer damit eine Seite des damaligen Wiener Lebens, die skrupellose Genußfreude der Makartzeit gekennzeichnet. In späteren Jahren, unter Sempers Einfluß, ist ihm übrigens auch mehr künstlerischer Ernst erwachsen. Er war im ganzen ein bedeutender, in Tugenden und Fehlern echt neuwienerischer Baukünstler, der allen Residenzbedürfnissen zu genügen wußte, nie um Auskunftsmittel verlegen war, Hilfskräfte aus dem Boden stampfte (z. B. die jungen Maler Klimt und Matsch aus ihrem jugendlichen Dunkel hervorholte) und jedenfalls einen neuen dekorativen Ton anschlug. Seine Popularität in Wien, die auch durch seine urwienerische Erscheinung unterstützt wurde, datierte von der Weltausstellung her, deren Bauten er entwarf. Statt der nackten Zweckbauten früherer Ausstellungen wandte er einen freilich unechten Palaststil an, mit triumphbogenförmigen Portalen, Arkaden u. s. f. Die folgenden Weltausstellungen konnten dieses Beispiel nicht ignorieren.



Abb. 101. Von der Hauptfront des Hofmuseums in Wien.

Die Hofmuseen, an deren dritter Redaktion er mit Semper vier Jahre arbeitete, bildete er als zwei gesonderte, aber äußerlich identische Gebäude, weil, wie er in seiner Denkschrift sagte, „nur dadurch der schöne unverbaute Raum als freier Platz erhalten bleibe und jede Vereinigung der beiden Gebäude, die überdies aus vielen anderen Gründen praktisch sich als Unmöglichkeit herausstelle, den Platz als solchen vernichten würde." Da hatte er denn zwei ungeheure rechteckige Baukörper von 168 Meter Länge, 74 Meter Tiefe und 27 Meter Höhe, an deren Aeußerem über eine halbe Million Kubikfuß Kalkstein verquadert wurde. Um diese miteinander in einen gewissen Rapport zu setzen, rückte er die 64 Meter hohen, von je vier großen Tabernakeln flankierten Kuppeln der beiden Treppenhäuser

gegen den zwischenliegenden offenen Platz hin, wo sich die beiden Haupteingänge befinden. Der Stil ist italienische Hochrenaissance. Das Untergeschoß rustiziert; die Hauptgeschosse, mit 21 Fuß hohen Rundbogenfenstern, durch vorgesetzte Säulenstellungen verklammert; über dem etwas unbedeutenden Gesimse eine Balustrade mit Porträtstatuen, die in ihrem verschiedenartigen Kostüm etwas unruhig wirken; das Zierwerk, wie bei Hasenauer häufig, etwas kleinlich. Das Prunkstück des Baues ist das Treppenhaus, gewiß eines der kolossalsten und prächtigsten der Welt. Seine Kuppel hat 52 Fuß Durchmesser, der mittlere Arm der Treppe ist 22 Fuß breit. Man betritt zuerst einen achteckigen Vorraum, dessen Kuppel einen überraschenden Durchblick in den oberen Kuppelraum gewährt. Dieser ist an sich schon eine gewaltige Halle, die hauptsächlich plastischen Schmuck aufweist, darunter — wir haben hier das reicher ausgestattete Kunstmuseum im Auge — acht kolossale Hochreliefs von Weyr, in denen die Kunstförderung der Habsburger durch die Jahrhunderte hin mittels zahlreicher Porträtgruppen erzählt wird. Die dem Eintritt gegenüberliegende Scene hat als Mittelfigur Kaiser Franz Josef I. Das eigentliche Treppenhaus, auf dessen Mittelpodest man nicht gerade glücklich Canovas Theseusgruppe aufgestellt hat, ist ein buntfarbiger Schatzkasten von echt Hasenauerscher Luxusphantasie. Er wendet darin die buntesten Marmore an, die er zum Teil mit einem förmlichen Netz von Goldbronzeornament überspinnt. Der schwarzweiß gemengte französische „Grand antique“ liefert die Säulenschäfte. Die Thürgewände sind aus massivem, durchscheinendem Onyxmarmor gearbeitet. Dazu nimmt er einen unvergleichlich reichen Gemäldeschmuck, in dem die Farbe Makarts den Ton angiebt. Leider ist Makarts Deckengemälde: „Apotheose der Kunst“ mit dem über Wolken himmelan jagenden Helios, der die Nachtgespenster in die Tiefe zurückscheucht, Skizze geblieben. Das Deckengemälde Munkácsys fügt sich der Gesamtfärbung nicht recht ein. Dagegen leuchtet ringsum die volle Blüte der Makartschen Lünettenbilder, und Hasenauer hatte den glücklichen Gedanken, auch die vierzig Zwickel nicht mit Reliefs, sondern mit Bildern (von Matsch und den beiden Brüdern Klimt) auszufüllen. So ist dieser Raum ein voller Ausdruck des farbenfrohen Neu-Wien geworden. Im Treppenhause des naturhistorischen Museums hat Canon das Wort. Sein „Kreislauf des Lebens“, von zwölf Lünettenbildern begleitet, schmückt die Decke. Auch in anderen Sälen hat Hasenauer der Malerei in dankenswerter Weise Raum geschaffen. Im naturhistorischen Museum tummeln sich die Landschafter, von Zimmermann bis zu Schindler, im kunsthistorischen die Historienmaler, von Eisenmenger bis zu Julius Berger, der im großen „Goldsaale“ sein ungeheures Deckenbild: die „Mäcene aus dem Hause Habsburg“ angebracht hat. Die Innenräume sind sehr praktisch angeordnet und mit einer Menge schätzbarer Behelfe (neuerfundenen Fensterverschlüssen und dergleichen) ausgestattet. Auch in konstruktiver Hinsicht fällt mancher geistreiche Zug auf. So liegen im Hochparterre die großen Seitenlichträume nach außen, im ersten Stock aber, wo in vierzehn Sälen und vielen Kabinetten die ehemalige Belvedere-Sammlung untergebracht ist, fallen die großen Oberlichträume nach innen. Die Scheidewand des ersten Stockes ruht nun auf mächtigen Säulen, die sich durch alle Säle des Hochparterres reihen und in jedem Saale anders charakterisiert sind; die im ägyptischen zum



Abb. 102. Das Treppenhaus des Hofmuseums in Wien.

Beispiel sind echte altägyptische Bündelsäulen aus rotem Granit von Syene, andere sind aus anderen Graniten, aus Diorit u. s. w. Die Kunstwerke haben ein vortreffliches Licht, das zum Teil durch eigene Versuche ermittelt wurde. Die erste Aufstellung des Bilderschatzes durch Direktor Engerth war allerdings verfehlt und



Abb. 103. Das Hofburgtheater in Wien. Mittelbau.

die ganze Galerie mußte neu geordnet werden, was auch einen neuen, modern redigierten Katalog zur Folge hatte.

Das Hasenauer-Sempersche Hofburgtheater ist wiederum eines der baulichen Schmerzenskinder Neu-Wiens. Schon die Verteilung der Urheberschaft erregte einen mündlichen und schriftlichen Krieg, in dem sich Sempers Sohn der Verdienste seines Vaters tapfer annahm. Und doch zeigt der erste Blick auf den Grundriß, daß hier der alte Sempersche Theatertypus des halbrunden Vorbaues mit kürzeren

oder längeren Flügeln (Dresden), wie er noch früher von Moller zu Mainz im schönsten roten Sandstein verwirklicht worden, ganz so entwickelt vorliegt, wie Semper sich ihn für das (nicht ausgeführte) Münchener Richard Wagnertheater zurechtgelegt hat. Die Ausgestaltung im einzelnen, die Anpassung des Planes an die Wirklichkeit in zum Teil sehr durchgreifender Weise, die reiche Ausschmückung und der bühnentechnische Teil reichen übrigens hin, um Hasenauers Namen unlöslich mit diesem Prachtbau zu verknüpfen. Die heftigen Kämpfe, welche später wegen der Unvollkommenheiten des Zuschauerraumes entbrannten, sind noch in aller Erinnerung. Das kühne Wort Ludwig Speidels, daß davon kein Stein auf dem anderen bleiben dürfe, wurde Jahre später zur Wahrheit; mit einem Kostenaufwande von mehreren hunderttausend Gulden ist nun die berüchtigte „Lyraform" des Saales beseitigt und auch für die mangelhafte Akustik einiges gethan. Unter solchem Zusammen- und Zuwiderwirken starker Kräfte steht das Burgtheater schließlich als ein Werk von prächtiger Besonderheit da, eine der höchsten Bauleistungen jener Zeit. Selbst an der Stelle, wo es steht — ursprünglich hätte es mit dem linken Flügel der neuen Hofburg zusammenhängen sollen —, behauptet es sich als bedeutendes Gegenüber des hochgetürmten Rathauses. Die Rücksicht auf diese lange Fassade hat auch seine Flügel so in die Länge gezogen, dadurch aber zugleich Veranlassung zu zwei Treppenhäusern von ungewöhnlichen Verhältnissen gegeben; der Treppenreichtum des Hauses mußte nach dem Brande des treppenarmen Ringtheaters besonders gewürdigt werden. Zwischen diesen beiden Treppenhäusern tritt sehr bedeutend der Segmentbau des Zuschauerraumes, beziehungsweise des diesem vorgelagerten Foyers hervor. Als Hintergrund dient ihm das hochgegiebelte Bühnenhaus und vollendet die bizarre, aber nachgerade eingebürgerte, jedenfalls an malerischen Ueberschneidungen sehr reiche Formengruppe eines modernen Theatergebäudes. Jener zweigeschossige Segmentbau aber ist ein Hauptwerk der Wiener Baukunst. Um die geometrische Trockenheit des Zirkelschwunges zu vermeiden, ist dem Segment ein geradliniger Risalit vorgelegt und auch der Anschluß an die Flügel durch zwei einspringende Ecken belebt. Dieser Mittelbau hat eine Basis von gewaltigen und tiefgefugten Rustikaquadern; nach obenhin wird die Rustika am ganzen Bau gleichsam perspektivisch immer schwächer. In eine durchgehende Ordnung kolossaler Pilaster, wie sie etwa Michelangelo am Konservatorenpalaste des Kapitolplatzes angewendet, sind unten die Thüren, oben die Oeffnungen der Loggia eingeteilt, die mit ihren michelangelesk eingestellten Brecciasäulen, Tilgnerschen Dichterbüsten und Weyrschen Zwickelfiguren (aus den entsprechenden dramatischen Meisterwerken) ungemein bedeutsam wirken. Die ungewöhnlich hohe Attika des Risalits enthält Weyrs prächtigen Relieffries, den Bacchantenzug, der sehr gut zu dem dionysischen Charakter eines Theaters paßt, und auf der Attika thront in der Mitte Kundmanns etwas zu großer Apollo zwischen Melpomene und Thalia als aufrechten Eckfiguren. Die Wirkung dieses Mitteltraktes ist großartig. Auch andere Teile des Aufbaues sind sehr gelungen, so die kleinen Fassaden der Eckpavillons mit ihren Unterfahrten. Und über das ganze Aeußere hin ist reicher plastischer Schmuck verteilt, von dem wir hier nur die kolossalen Tilgnerschen Nischenfiguren (Phädra, Don Juan, Falstaff, Hanswurst) hervorheben.



Abb. 104. Blick auf das Burgtheater in Wien.

Der Theatersaal ist italienisch angeordnet, mit vier geschlossenen Logenreihen, über denen sich die Galerie als Amphitheater entfaltet. Die Farben sind Elfenbeinweiß und Gold, mit etwas Rot, das im Umbau vermehrt worden ist. Der Saal wurde bald als zu hoch erkannt und wirkt übrigens mit seinen hellspiegelnden Flächen und dem Ueberwiegen der plastischen Dekoration etwas kühl. Die Logenbrüstungen haben als durchlaufenden Schmuck Tilgnersche Marmorbüsten bedeutender Künstler des alten Burgtheaters und reizende Camaïeubildchen von Hynais. Die Decke hat Weyr mit einem gewaltigen Frieskreise von allegorischen Stuckreliefs umzogen, in einer Anordnung, die an Michelangelos Sibyllen und Puttenpaare im Fries der Sixtinischen Kapelle erinnert. Die mächtigen sitzenden Figuren stellen die dramatisch fruchtbaren Triebkräfte der Seele vor: tragische Verblendung, komische Schwäche, Heldenmut und Humor. Von ihm sind auch das große Relief: „die dichterische Phantasie" über der Bühne und die beiden charakteristischen Tragfiguren in den Ecken des Bühnenausschnittes. Die helltönige Malerei an der Decke, von Hynais, besteht aus acht Dichtergruppen und vier Verkörperungen dramatischer Charaktere. Der Hauptvorhang von J. Fux zeigt eine etwas unruhige Allegorie der theaterwirksamen Leidenschaften, wobei Frau Wolter als tragische, Frau Schratt als komische Muse passend verwendet sind. Dem Zwischenvorhang ist der ehrwürdige Fügersche Vorhang des alten Burgtheaters eingefügt. Die treffliche Malerei des eisernen Vorhanges ist von Burghart. Zu den Prachtstücken des Saales gehört auch der Kronleuchter. Die beiden Treppenhallen sind reich geschmückt. An ihren Decken haben Klimt und Matsch Theaterscenen aus verschiedenen Kulturepochen gemalt und sich damit ihren Namen gemacht. Desgleichen Karger an den Plafonds der beiden hübschen Logenvestibüle, in deren Nischen unter anderen die Statuen Laubes und Dingelstedts (von Natter) stehen. Der halbkreisförmige Foyergang hat drei große Deckenbilder von Eduard Charlemont (Iphigenia in Aulis, Apollo mit den Musen und Sommernachtstraum); sie sind mit einer etwas kühlen Pariser Eleganz ungemein sorgfältig gemalt, der Sommer-

nachtstraum gewinnt durch den landschaftlichen Einschlag. In den anschließenden Buffets fallen Robert Ruß' niedlich japanisierende Lünettenbilder mit Blumen-



Abb. 105. Linkes Stiegenhaus des Burgtheaters in Wien.

zweigen, Vögelchen und Kindern auf. Im Kaisergang steht Benks populär, aber auch unsichtbar gewordene Klytia in Marmor, mit Goldbronze montiert, als sogenannter Beleuchtungskörper. Das Stiegenhaus der Hoffestloge ist ein wahres Schmuckkästchen. Unter der ovalen Kuppel verläuft ein Fries von Eisenmenger,

auf der in Alabastermarmor ausgeführten Treppe stehen zwei Kandelaber in der Form von humorvollen Faunhermen (Marmor und Bronze); sie gehören zu den reizendsten Werken Tilgners. Die großartige Mechanik des Bühnenhauses wird von Fachleuten viel studiert; sie ist reich an neuen Zauberkünsten, deren Ausübung jedoch bald aufgegeben wurde. So das Versenken ganzer Scenen, an deren Stelle sich dann die nächste Scene fertig hervorschiebt. Auch die anfangs eingeführten Verwandlungen bei plötzlicher Verfinsterung der offenen Bühne haben dem weniger blendenden und stimmungstörenden Zwischenvorhang Platz gemacht.

Semper-Hasenauer: das ist auch die Signatur des neuen Burgbaues, dessen rechter Flügel nun im Aufbau fast vollendet ist. Dieser Kaiserpalast gehört zu den umfassendsten derartigen Unternehmungen der Neuzeit. Die Flügel enden gegen die Ringstraße hin mit zwei Viereckbauten, deren jeder für sich schon ein mächtiger Fürstenpalast ist. Stadtwärts buchten sie sich dann zu weitgespannten Halbrunden ein, in deren Achse die beiden Reiterdenkmäler stehen. Der verbindende Mittelbau sollte quer durch die jetzige sogenannte „Nase" mit dem Rittersaal gelegt werden und den Thronsaal enthalten. Im linken Flügel wäre, wie neuerdings angeregt worden, auch ein Lustspielhaus in der Art des Münchener Residenztheaters unterzubringen. Einstweilen hat sich die Sache anders gestaltet. Der Rittersaal wurde mit dem neuen Flügel durch einen neuen Empiretrakt verbunden (Ritter von Förster), der einen leider gar zu nüchtern geratenen Festsaal enthält. Das Nobilesche äußere Burgthor wird wohl schließlich verschwinden oder einem weniger festungsmäßigen Gebilde Platz machen. Auf die beiden ursprünglich geplanten Triumphbogen, diese über die Ringstraße hinweggreifenden Riesenspangen zwischen den Burgflügeln und Museen, wird man kaum mehr zurückkommen. Sie würden jedenfalls das Gesamtbild dieses monumentalsten Teiles der Ringstraße unrettbar zerschneiden. Auch ohne sie wird das Diesseits und Jenseits der Ringstraße schon durch den gleichen Stil der angrenzenden Riesenbauten als ein Raum aus einem Gusse gekennzeichnet. Die Vollendung soll dann durch eine entsprechende Fassade der Hofstallungen kommen, an denen sich der gealterte Fischer von Erlach einmal im Rokoko versucht hat. Sie sind in ihrer einförmigen Hinlagerung nicht sehr beliebt, aber wer weiß, was nachkommt? Der so ausgebaute Maria Theresienplatz mit dem imposanten Epochendenkmal in der Mitte, zwischen vier figurenbelebten Wasserbecken und den Friedlschen Rossebändigern, wäre jedenfalls einer der momumentalsten Großstadtplätze Europas. Mittlerweile hat die ehrwürdige Hofburg auch gegen den Michaelerplatz hin einen Ausbau erfahren, der, wie wenige, die ganze öffentliche Meinung für sich hat. Unter Leitung des Burghauptmannes, Architekten Ferdinand Kierschner (1821—1899) wurde da der ursprüngliche Fischer von Erlachsche Plan in gleichsinnigem Anschluß an die nachgerade klassisch gewordene Reitschulecke ausgebaut. Die Berliner haben das ihnen zur Verfügung gestellte Fischersche Modell in ihrer königlichen Bibliothek schon viel früher zum monumentalen Leben erweckt. In der Wiener Durchführung fehlt es allerdings nicht an zeitgemäßen Aenderungen. Da der jüngere Fischer der altererbten Ecke dieser Fassade eine Kuppel aufgesetzt hatte, die bereits unausrottbar in dem Wiener Stadtbild eingewurzelt ist, wollte man sie nicht mehr beseitigen, sondern bildete die neue Ecke ebenso. Daraufhin

stellte sich dann eine größere Centralkuppel mit weiter Durchfahrtshalle wie von selbst ein. Dem Hauptthore setzte man vier „Herkulesarbeiten" vor, zu denen man an seiner Innenseite die Modelle fand, und die Ecknischen suchen die etwas zu kolossalen Brunnengruppen Weyrs und Hellmers zu fassen. Das Ganze der majestätisch geschwungenen Fassade wirkt, trotz mancherlei Kritik, sehr interessant und ist des alten, wie des neuen Kaiserpalastes würdig. Um auf Hasenauer zurückzukommen, sei noch erwähnt, daß er auch das kaiserliche Jagdschloß im Lainzer Tiergarten gebaut hat, das in Anordnung und Ausstattung viel Interessantes enthält.

Neben und zwischen diesen richtunggebenden Bauten sind dann noch andere öffentliche Gebäude entstanden. Nennen wir bloß die Anlage des Centralfriedhofes von Bluntschli und Mylius (Wettbewerb), den Justizpalast in deutscher Renaissance von Alexander von Wielemans (geb. 1843), das Künstlerhaus (Weber, 1868), die Frucht- und Mehlbörse von Karl König (geb. 1841), die verschiedenen neuen Theater. Als Theaterbauer sind die Zwillinge Hermann Helmer (geb. Harburg 1849) und Ferdinand Fellner (geb. 1847) weithin geschätzt. Sie treiben einen schwunghaften Export von Wiener Theatern, denn sie haben deren quer durch Europa, etwa von Mainz bis Odessa, eine ganze Reihe gebaut, und alle zeichnen sich durch geschmackvolle Lösung der praktischen Aufgabe aus. Mit Vorliebe wenden sie leichtere Stilformen, wie das Rokoko, an. Auch die eiserne Sprudelkolonnade in Karlsbad und einige hochgegiebelte Warenhäuser am Stefansplatz sind ihr Werk. In Prag ist Josef Zitek (geb. 1837) zu erwähnen, ein bedeutender Konstrukteur und formfeiner Künstler, wie schon seine reizende Mühlbrunnkolonnade in Karlsbad beweist. Von ihm sind unter anderem noch das Prager Künstlerhaus und das czechische Nationaltheater, beide in Hochrenaissance. Der Freundschaft Prellers dankt er den Bau des Weimarer Museums. In Galizien gilt der Lemberger Professor Julian Zacharjewicz als der bedeutendste Architekt.

Was den Privatbau betrifft, darf man wohl sagen, daß er für ganz Mitteleuropa in Neu-Wien erfunden wurde. Unter endlosem Experimentieren natürlich und vielem Fehlschlagen. Auf den Pariser Boulevards hat das vielstöckige Miethaus sich als sehr einförmiger Typus versteinert, der einen vernüchterten Louvrestil darstellt. In London herrscht gleichfalls der unumwundene Zweckbau vor, selbst bei den Einfamilienhäusern in der Außenregion, die sich ewig gleich zu unabsehbaren Straßen reihen. Die Wiener Ringstraße, nach deren Vorbild dann so viele deutsche Städte (Köln, Würzburg und andere) sich „Ringe" umgelegt haben, zwang die Bauenden, von der Zinskaserne, mit der sie begonnen, den Weg zu künstlerischen Bildungen zu suchen. Infolgedessen bieten die Wiener Straßenbilder weit mehr Abwechslung, als die der meisten Weltstädte. Man darf heute wohl von einem Ringstraßenstil sprechen, denn die Länge und Breite dieser Straßenzüge erforderte eine Einfassung durch wahre Hausungetüme, so gewichtig sich auch die Stimme eines Ferstel gegen die Zinskasernen und für den Bau kleiner Familienhäuser erhob. In seiner mit Eitelberger verfaßten Schrift über das „bürgerliche Wohnhaus" versuchte er zu zeigen, „wie man in Wien wohlfeil, gut und den bürgerlichen Verhältnissen entsprechend bauen soll". Er konnte nicht durchdringen und selbst das Währinger Cottageviertel, an dessen Spitze er stand, wuchs sich ganz

anders aus, als es ihm vorgeschwebt. Die private Bauthätigkeit in den neuen Stadtteilen brachte in ihrem ersten Stadium doch nur Zinskasernen hervor, deren Fassaden der Atelierjargon „Raster" nennt, und bei denen die Muse der Verzinsung das große Wort führte. Die Architekten nahmen sich nicht einmal die Mühe, wie Semper gelegentlich spottete, mit Oelpapier durch alle Museen Europas zu wandern und mit all dem durchgepausten Zeug dann zu Hause den großen Baukünstler zu spielen. Sie liniierten vielmehr die Sachen ganz schablonenhaft herunter und man machte dann große Augen, wenn man etwa bei dem Prozeß wegen des „Gerüsteinsturzes in der Maximilianstraße" (Tietz) erfuhr, daß der schuldtragende Architekt gleichzeitig achtundzwanzig große Bauten zu führen hatte. Es war Häuserfabrikation im großen, nach einem handwerksmäßigen Baubureaustil, aus dem sich ein eher schlechterer als besserer Baugesellschaftenstil entwickelte. Am Franz Josefskai und vor dem Kärntnerthore sieht man die unerquicklichen Früchte dieses Schaffens. Nur vereinzelt wagt sich ein Versuch hervor, es etwas anders zu machen; so baut Ferstel am Kai sogar ein gotisches Zinshaus. Der Palastbau war es, der dieses Elend in Bresche legte. Er wandte wieder echtes Material an und dieses suchte sich angemessene Formen. Der Salzburger und Kärntner Marmor, marmorähnlicher Karststein, Mauthausener Granit, Sankt Margarethener Sandstein, Plattenverkleidungen aller Art, die Terrakotten der großen Ziegeleien rückten ins Treffen mit allen ihren ästhetischen Folgerungen.

Es entstand eine Reihe bedeutender Paläste. Schon Van der Nüll baute das Palais Larisch mit seinem mächtig ansetzenden, aber dann fast minaretartig aufschießenden Eckturm und den wenigen, wie in Fels gehauenen Fenstern. Es erregte damals viel Achselzucken, weil es so gar keiner Schulvorlage entsprach. Sein altes Vorbild steht allerdings doch in Frankreich. Die Palastbauten Hansens und Ferstels haben wir bereits gewürdigt. Hasenauer baute das schöne Palais Lützow in römischer Renaissance, mit trefflicher Verwendung der Rustika; Tietz das hellenisch vornehme Palais Klein in der Wollzeile, mit seinem reizenden Vestibul, einen Bau, den man Hansen zuschreiben könnte; Romano mit Weber das adelige Kasino, das sich mehr französisch gab, und mit Schwendenwein die Palais Ofenheim und Schey; Zettl das Palais Leitenberger; Ferstel das Palais Leon (Schottenring); Rumpelmayer später das Hôtel der deutschen Botschaft. Für das eigentliche Zinshaus wurde Hansen bahnbrechend. Sein Heinrichshof machte thatsächlich Epoche. Durch Zusammenfassung mehrerer Baugründe und einheitliche Gruppierung des auf ihnen Gebauten brachte er eine großzügige Rhythmik in die Massen. Aehnlich zusammenfassend rhythmisierte er dann auch die Stockwerke; die Hauptgeschosse wurden alsbald (Ferstel und andere) durch riesige Säulen- und Pilasterordnungen untereinander verklammert, so daß sie zwischen dem sockelartig gehaltenen Erdgeschoß und attikaartig behandelten Obergeschoß als einheitlicher Hauptteil hervortraten; reichliche Polychromie mußte diesen Eindruck unterstützen. Am Schottenring ging Hansen ebenso vor. Auf dieser Spur bewegte sich das nächste Jahrzehnt nicht ohne Mannigfaltigkeit. Man betrachte etwa die Schachnerschen Miethäuser am Beethovenplatz und beim Künstlerhause, dann verschiedene Vereinshäuser, wie die des Niederösterreichischen Gewerbevereines und Oesterreichischen Ingenieur- und Architekten-

vereines. Zu häufig vermißt man freilich das echte Material, ohne welches die Palastmäßigkeit derartiger Bauten doch eine fatale Hohlheit behält. Die großen Wiener Kaufhäuser schlossen sich an: das Haassche Lagerhaus (Van der Nüll) zunächst, mit imposantem Mittelbau für die Ecke des Stockimeisenplatzes, allerdings ohne entsprechend entwickelte Flügel. Der anstoßende Aziendahof (Hasenauer) strotzt etwas zu sehr von gehäuftem Couvretum, bei gediegenem Material. Mit dem „eisernen Haus" (Helmer und Fellner) bekam das Warenhaus seinen modernen Typus, der seitdem viel wiederholt wird. Zwei Porzellanhäuser (Korompay, Claus) schlossen sich nicht unlogisch an. Auch die Banken traten in künstlerischen Wettbewerb. Für den Giro- und Kassenverein stellte E. von Förster in eine arg verzwickte Ecke ein reizendes Haus; bequemer hatte er es, als er in der neuen Teinfaltstraße den frühflorentinischen Renaissancepalast der Bodenkreditanstalt aufführte. Die Länderbank erhielt durch Otto Wagner einen römischen Palast von großer Einteilung. Bei alledem herrschen die verschiedenen nationalen Schattierungen der Renaissance vor. Man wird immer eklektischer, dabei technisch immer gewandter und vielseitiger. Die Umbauung des Rathausplatzes brachte die deutsche Renaissance der Schmidtschule in Aufschwung; die dortigen Arkadenhäuser (von Neumann junior, Boguslawski und anderen) sind nach Material und innerer Einrichtung sehr gewürdigte moderne Großstadthäuser. Dieser Stil drang dann auch in die innere Stadt ein und führt an verschiedenen Stellen derselben ein nur zu freies Leben, ungestört durch benachbartes Barock. Der Neue Markt, in dessen Mitte der berühmte Brunnen Raphael Donners steht, hat besonders gelitten. Die alte „Mehlgrube" (Hotel Munsch) Fischer von Erlachs und das Palais Schwarzenberg sind abgetragen; das reizende Barockhaus des Juweliers Köchert ist glücklicher, denn es wurde von keinem Geringeren als Ferstel neu in stand gesetzt. Neue Ungetüme, honigwabengleich von Fenstern durchlöchert oder starrend von Erkerchen und Türmchen, erheben sich nachgerade ringsum. Franz von Neumann (geb. 1849) brachte sein altdeutsches Bauen auch in der Badener Villa des Erzherzogs Wilhelm nachdrücklich zur Geltung. Sie ist eigentlich eine modernisierte Ritterburg, wo der malerische Reiz des Mittelalters neu genießbar werden soll, und alle technischen Künste, vom Schmiedeisen bis zum Holzbau, dazu beitragen. Noch andere Schmidtschüler gotisierten rüstig weiter. Viktor Luntz (geb. Ybbs 1840), der Schmidts Lehrkanzel erbte, soll die neue Jubiläumskirche in der Donaustadt bauen (gotisch-romanische Mischung). Max Fleischer (geb. Proßnitz 1841), Bauführer des Rathauses, ist eine Art Spezialist für Synagogen und gotische Grabkapellen. In den achtziger Jahren lebte auch der Geschmack für die Alt-Wiener Barocke wieder auf. (Albert Ilgs Schrift: Die Zukunft des Barockstils, von Bernini dem jüngeren, Wien 1880.) Ihr bedeutendstes Werk im Privatbau war der Philippshof (Karl König), wo, durch die Ecke der Winterreitschule angeregt, ein effektvoller neuer Theresianismus auf das Pflaster gestellt wurde, nicht ohne daß des Guten zu viel geschah. In mehr gemäßigtem Barock baute König seither das Zierersche Haus, zwischen Neuem Markt und Kärntnerstraße, eines der besten historisierenden Privathäuser. Das kleine Ziererscheu Palais in der Alleegasse (jetzt amerikanische Gesandtschaft), von Gustav Korompay (geb. 1838), ist mit einer gewissen Feinschmeckerei

verziert; die Glasdecke des Stiegenhauses hat reiche Blumenmalerei von Tina Blau. Ein bedeutender Spätling der Richtung ist das Palais des Grafen Karl Lanckoronski (um 1893 von Helmer und Fellner erbaut), im Mansardenstil der beginnenden Maria Theresia-Zeit. Es enthält zwei prachtvolle Säle, deren einer als Glyptothek dient; das Haus ist nämlich zugleich Museum und enthält die sehr bedeutenden Sammlungen dieses vielgereisten und vielerfahrenen Kunstfreundes. Den Weg von Barock und Renaissance zu modernen Bildungen sucht in seinen letzten, stufenweise sich klärenden Bauten Julius Deininger (geb. 1852). Aus seiner Frühzeit stammt der Säulenhof des Künstlerhauses. Seitdem hat er manches Stadium durchlaufen und ist zu Mischungen gelangt, die viel Widerspruch fanden. Im Quasi-Modernen ist eben kein Heil zu finden; er selbst hat dies in Wort und Schrift schon so ungefähr bekannt. In angeblichem Barock ist im Laufe dieses Zeitraumes auch „baugesellschaftlich“ viel gesündigt worden. Es sind wahre Leviathane von Zinskasernen entstanden, in denen womöglich jede Wohnung ihre gekuppelten Fenster, turmgekrönte Erker u. s. w. haben will. Aber die Palastformen der schmuckfrohesten Bauepoche werden selbst über Reihen von sparsam gebauten Vorortshäusern für kleine und kleinste Leute ausgegossen, natürlich in echtem . . . Gschnas. In den letzten Jahren machte sich der freiere Geist, der durch die englische und belgische Baukunst zu gehen beginnt, auch in Wien einigermaßen fühlbar. Die Bauten Otto Wagners, auf die noch zurückzukommen sein wird, die der Stadtbahn mit inbegriffen, waren die ersten, denen man das Jahrhundertende schon deutlich ansah. Der Architekt legt das Vorlagenbuch beiseite, er sieht mehr auf den Zweck und schaut in sich selbst hinein. Er hat den Mut jener jungen Achtundvierziger wiedergefunden und will gleichfalls individuell bauen, aber nicht mehr romantisch wie sie, sondern praktisch, wie das Leben es fordert.

3. Die Plastik.

Die Erbauung Neu-Wiens gebar also eine neue Architektur. Aber auch eine neue Plastik. Noch 1867 waren unter den 200 österreichischen Künstlern, die auf der Pariser Weltausstellung erschienen, nur ein paar Bildhauer zu finden; heute giebt es eine ungemein mannigfaltige und sogar ursprüngliche Wiener Bildhauerkunst. Als der akademische Lehrer der neuen Generation kann Franz Bauer gelten. Der befruchtende Geist des Nachwuchses war allerdings der Medailleur und Sammler Josef Daniel Böhm. Von diesem Christlich-Romantiker lernte schon Hans Gasser und noch Viktor Tilgner künstlerische Begeisterung. Böhm wohnte im Freihause, von seinen wertvollen Sammlungen umgeben, an denen er unentgeltlich Schönheit lehrte. Als sie nach seinem Tode versteigert wurden, fanden sich 2610 Nummern, meist Holzschnitzerei (darunter die einst Dürer zugeschriebenen Figuren „Adam und Eva“, die dann an Hans Gasser und schließlich an das Oesterreichische Museum übergingen), aber auch 233 Rembrandtsche Blätter. In diesem Kreise, der das Akademische und Französische bekriegte, erwuchs auch der Kunstgelehrte Eitelberger; der Medailleur Karl Radnitzky war Schüler Böhms. Hier erschien in den vierziger Jahren Hans Gasser (1817—1868), der Schnitzers-

sohn aus dem Maltathal. Er kam über München, wo ihn Schwanthalers Schematismus abstieß, und über Nürnberg, wo er der Altdeutsche wurde, der er zeitlebens verblieb, mit dem langen schwarzen Albrecht Dürer-Haar und gelockten Spitzbart, und dem akademischen Sammetflaus des Legionärs von 1848. Er war zeitlebens eine Wiener Straßenfigur und sein seltsames Künstlerheim in der Igelgasse (jetzt Johann Straußgasse) auf der Wieden verrät noch in seiner gräflichen Gegenwart diese Art von Romantik. In Wien war damals nichts zu skulpieren. Das Kaiser Franzdenkmal (1846) wurde herkömmlicherweise bei dem Italiener Marchesi bestellt. Gasser warf sich zunächst auf das Porträt. Die Statuette Jenny Linds wurde beliebt; am Carltheater steht die Figur des Direktors Carl als Allegorie. Die Büsten Rahls, des Grafen Stefan Széchényi und seine eigene sind kraftvolle Gebilde. Das Denkmal Weldens auf dem Grazer Schloßberg ist ein aufrichtiges Werk, auch die Statue der Kaiserin Elisabeth im Westbahnhof. Sein Wielanddenkmal in Weimar mit dem übergroßen, großnasigen Kopf ist weniger glücklich. Auch den Adam Smith hat er gemacht, für Oxford. Den Wienern ist er am geläufigsten durch das frisch bewegte, stramme Donauweibchen im Stadtpark; weniger bemerkte man seinen Sonnenfels auf der (verschwundenen) Elisabethbrücke.



Abb. 106. Hans Gasser: Das Donauweibchen im Wiener Stadtpark.

Die reizenden Kinderstatuen der zwölf Monate im Belvederegarten sind auch von ihm. Sie zeigen am besten, wie er einem einfachen, natürlichen Motiv eine eigene Sinnigkeit verlieh, dabei aber in der Form oft allgemein blieb. Durchdringung war nicht seine Sache, wohl schon wegen der Bettelpreise, um die er oft zu arbeiten hatte. Er geriet ins Massenschaffen; bei der Versteigerung des Nachlasses fanden sich von ihm selbst 397 Werke vor. Dabei sammelte er, wie Böhm, leidenschaftlich, kannte das Schuldgefängnis genau und lebte als Sonderling. Er starb in Budapest an Beinfraß der Hand. Im Landesmuseum zu Klagenfurt ist

sein Werk in Gips gesammelt. Als Ganzes betrachtet, ist es der erste Anlauf der realistischen Wiener Plastik. Seine Büsten zum Beispiel, obgleich ihr Haar noch schulmäßig geschnürlt ist, kündigen bereits die Tilgnerschen an. Er scheute auch vor dem heutigen Kleid, ja der Krinoline, nicht zurück. Professor an der Akademie war er nur zwei Jahre lang, und das provisorisch. Er war zu urwüchsig dazu; kein Drapierer und Aktsteller; ein Neuer und beinahe auch Neuerer. Neben ihm und Johann Preleuthner, von dem schon früher die Rede gewesen, ist als der eigentliche Heiligenplastiker der Zeit Josef Gasser von Walhorn, Hansens Bruder (geb. 1816 in Tirol) zu nennen, der den Stefansdom und die Votivkirche mit Figuren von unverwüstlicher Vormärzlichkeit bevölkerte. Sein gotisch hochgezogener, figürchenreicher Hochaltar für die Votivkirche, der Ferstel nicht paßte, ist der Augustinerkirche zu teil geworden. Er lebt noch heute als Urgreis.



Abb. 107. Anton Dominik Fernkorn.

Eine wichtigere Rolle fiel dem Erfurter Anton Fernkorn (1813—1878) zu. Dieser war für den Bronzeguß geboren. Von Hause aus Gürtler, also Metallhandwerker, hatte er in München bei Stiglmayer gelernt. Auch Soldat war er; dagegen nie auf einer Akademie, von der Antike nicht angekränkelt. So wurden seine höchst soldatischen Reiterdenkmäler. Schon der heilige Georg im Palais

Montenuovo ist ein wacker einhauender Kürassier. Selbst der „Hagen, der den Nibelungenhort versenkt", thut dies, als schwinge er eigentlich einen Zweihänder. Das Erhabene lag nicht in seiner Natur. Das Denkmal des Erzherzogs Karl, 1853 begonnen, 1859 enthüllt, hat man eine ins Kolossale vergrößerte Statuette



Abb. 108. A. D. Fernkorn: Denkmal des Erzherzogs Karl in Wien.

genannt. In der That galt ein so kühner Guß in solchen Massen und Maßen für unerhört. Fernkorns Hauptstolz war seine Leistung als Gießer. Man fand damals die Figur nicht monumental genug, d. h. nicht stilistisch genug. Aber sie hat etwas Nichtzuverachtendes: den Stil ihrer Zeit; etwas Aerarisches im guten Sinne und etwas Kavalleristisches, wie damalige Schlachtenmaler es anstrebten. Und dazu eine glücklich erfundene Silhouette, die man nicht mehr los wird, wie

der ehemalige Seurresche „kleine Korporal“ auf der Vendômesäule, der dadurch eine der beliebtesten Gipsfiguren der Welt wurde. Das Gegenstück, der Prinz Eugen, im alten spanisch-österreichischen Geschmack (1865) schmeckt etwas nach dem Karussell, ist aber ein imposantes Prunkstück für den großen Platz und gerade von Bildhauern sehr geschätzt. Von Fernkorn sind auch das Jellacic-Denkmal in Agram, der gewaltige Löwe auf dem Kirchhof zu Aspern, das Ressel-Denkmal, die Brunnenfiguren im Bankgebäude. Fernkorn hat als Direktor der k. k. Erzgießerei den Bronzeguß in Oesterreich auf die Höhe der Zeit gebracht. Er starb im Irrenhause. Wurzbachs Angabe, daß der Prinz Eugen und Jellacic eigentlich keine Werke des bereits geisteskranken Fernkorn, sondern seines Schülers Franz Pönninger seien, ist für jeden, der die Werke dieses Bildhauers kennt, ein offenbarer Irrtum. Pönninger (1832—1901) war sein Nachfolger als Direktor, später Eigentümer, der k. k. Kunsterzgießerei. Wie Wien im Erzherzog Karl, erhielt auch Prag im Radetzky (1852) ein bedeutendes Stück neuer Monumentalplastik. Das Radetzky-Denkmal ist ein Werk der Brüder Max, denen eine Skizze Christian Rubens als Vorlage diente. Emanuel Max (geb. Burgstein 1810, gest. Prag 1900) ist eine jener sympathischen Patriarchengestalten, die aus dem Vormärz noch in unsere letzten Tage hereinlebten. Seiner umständlichen Selbstbiographie ist schon früher gedacht worden. Emanuel machte die neun Fuß hohe Figur Radetzkys, seinem Bruder Josef fielen die acht österreichischen Soldatentypen zu, die den Marschall aufrecht auf dem Schilde tragen. Josef starb während der Arbeit und Emanuel vollendete auch die unteren Figuren. Die 20 Fuß hohe Gruppe hat, wie die kühn balancierte Masse des Erzherzogs Karl, etwas Equilibristisches. Die romantische Gebärde der Zeit, die auch von Amtswegen gefördert wurde, äußerte sich auch in solchen statischen und überhaupt technischen Problemen. Die Befriedigung über ihre glückliche Lösung wurde mit dem Bewußtsein eines künstlerischen Erfolges verwechselt. Emanuel Max war vom Hofe und böhmischen Adel viel beschäftigt und stand bei seinen Landsleuten in hoher Verehrung.



Abb. 109. Emanuel und Josef v. Max: Das Studentendenkmal im Clementinum zu Prag.

Wie unvorbereitet übrigens plastische Aufgaben die Wiener Bildhauer finden konnten, zeigt unter anderem der Albrechtsbrunnen (1865) mit den Marmorfiguren Johann Meixners (geb. Böhmen 1819), deren Entstehungsgeschichte eine Humoreske der Vorschüsse, Modellkalamitäten und Stellvertretungen ist. Und Meixner war ein ganz tüchtiger Arbeiter, der für die Domkirchen von Gran und Kalocsa 30 Fuß lange Reliefs und 7 Fuß hohe Statuen fertigte. Die unbeschäftigte Plastik war nachgerade in Handwerkerei versunken, die einem poetischen Vorwurfe gegenüber ins Komische fiel. Erst als Kunstfreunde aus Privatmitteln monumentale Ehrenschulden abzutragen begannen, frischte sich die Luft auf. Der Wiener Männergesangsverein, mit Herbeck an der Spitze und Nikolaus Dumba als Vorkämpfer, errichtete das Schubert-Denkmal (Enthüllung 15. Mai 1872), für das sich in Kundmann der richtige Mann fand. Aber noch hatte es seit der ersten Anregung zehn Jahre bedurft und sogar der erste Wettbewerb scheiterte an der für „stilwidrig" erachteten Figur Schuberts. Den rastlosen Bemühungen Ludwig August Frankls gelang es dann (1876), das Schiller-Denkmal (Johannes Schilling) zu stande zu bringen, und 1880 folgte Zumbuschs Beethoven-Denkmal. In allen dreien wird jenes Kompromiß zwischen sogenanntem Idealismus und Realismus angestrebt, das die Plastiker der siebziger und achtziger Jahre wesentlich lähmte. Man ging so recht schulmäßig von theoretischer Aesthetik aus und vermittelte behutsam zwischen anerzogenem Klassizismus und dem wirklichen Aussehen einer Hosen- und Rockzeit. Was herauskam, war in der ganzen Welt meist Professorenplastik, von einer zünftigen Tüchtigkeit, die selbst großen Talenten die Flügel beschnitt. Ein persönlicher und genialer Aufschwung ist gerade bei der größten Plastik seit Rauch und Rietschel kaum zu finden. Wie die berufensten Richter darüber dachten, geht aus Sempers Begründung seines Urteiles als Preisrichter im Schiller-Fall hervor. Er rühmt an Schillings Entwurf die „geistvolle Vermittlung zwischen Realistik und Idealismus, einen vom klassischen Kostüm emanzipierten Idealismus, wie er von den größten Meistern der Renaissance erstrebt wurde". Weiter sah die Zeit noch nicht, sie war schon froh, wenn man die Schulregeln meisterlich anzuwenden wußte und nirgends unnötig „anstieß". Ein hervorragender Kunstrichter fand selbst in Zumbuschs Beethoven „einen Zug ins Malerische", der ihm wohl nicht ganz paßte. Heute verträgt man davon etwas mehr. Im Rahmen ihrer Zeit gesehen, unter so vielen „unglücklichen Monumenten", die Adolf Hildebrand bedauert, weil sie einsam auf freien Plätzen stehen, in diesem ganzen internationalen Statuenmachen waren allerdings die neuen Wiener Denkmäler hervorragende Arbeiten, die sich mit den ausländischen wohl messen konnten. Ihre Urheber haben den Beifall ihrer Zeitgenossen voll und mit Recht genossen.

Die plastischeste Erscheinung unter ihnen ist der Westfale Kaspar von Zumbusch (geb. Herzebrock 1830). Er ist der Sohn einer Zeit, welche historisch denkende Maler und Bildhauer gebar und das historische Kostüm als das augenfälligste Mittel der Charakteristik pflegte. München war der deutsche Hauptort für diese Kunst, die auch alle Eignung hatte, offizielle Gedanken weithin wirksam zum Ausdruck zu bringen. Der kulturgeschichtlich-politische Gehalt führte, wie in Kaulbachschen Wandbildern, auch in solcher Plastik ein selbstbewußtes Leben. Die Programme

der großen Wettbewerbe waren von Historikern und Archivaren entworfen. Es galt Friedrich den Großen „und seine Zeit“ darzustellen, oder Maria Theresia und ihre Mitarbeiter. An Stilgefühl fehlte es Zumbusch nicht; er hatte es im kirchlichen Dienste und an Wagnerschen Heldengestalten geübt, beides gleich geeignet, dem Herkömmlichen eine Art Feierlichkeit aufzuprägen. Für seine „Heldendenkmäler“ oder „Sieges- und Friedensdenkmäler“ in Deutschland war dieses Element brauchbar. Auf die Länge der Zeit freilich vertrocknet oder verweichlicht man daran, wenn man nicht, wie Zumbusch, das Glück hat, vom Handwerk herzu-



Abb. 110. K. v. Zumbusch: Das Beethoven-Denkmal in Wien.

kommen. Er hatte einen mehr polytechnischen als ästhetischen Entwicklungsgang, und das bewahrte ihm einen nicht gewöhnlichen Grad von gesunder Härte. Diese ist das Frische, Mannhafte, Deutsche an ihm; Phantasie und was mit ihr zusammenhängt, die farbige Seite der Plastik, suche man bei Talenten der entgegengesetzten Art. Man könnte ihn den Fernkorn von Groß-Wien nennen, wenn er diesen Vorläufer nicht geistig weit überragte. Auf der Wiener Weltausstellung spielte sein Münchener König Max-Denkmal eine Rolle, die ihm die Wiener Professur einbrachte. Man hatte in ihm den Plastiker erkannt, den die weiten Plätze des erweiterten Wien brauchten. Und er hat die Erwartungen nicht getäuscht. Sein Beethoven-Denkmal ist das beste, was jene Zeit auf deutschem Boden Monumentales leisten konnte. Zwei Figuren davon bewährten sich auch in Paris 1878.

Der Beethoven selbst ist in seiner gesammelten, sozusagen zusammengeknäuelten Wuchtigkeit eine charaktervolle Gestalt, der man nur, wie auch Kundmanns Schubert, die akademische Draperie des Mantels wegwünschen möchte. Der Prometheus und die Siegesgöttin sind allerdings Anlehnungen, die musizierenden Kinder eine hübsche Idee, wie man sie in jüngeren Jahren noch hat. Die fast gar nicht überarbeitete Bronze des Denkmals spielt übrigens auch in der Geschichte des Wiener Bronze-



Abb. 111. K. v. Zumbusch: Das Maria Theresia-Denkmal in Wien.

gusses eine Rolle. Man interessierte sich damals für Faksimilebronzen und erhoffte davon auch eine bessere Patina. (Das Denkmal ist 1892 um seine Achse gedreht worden, um das Gesicht den neuen Wien-Anlagen zuzuwenden.) Das Maria Theresia-Denkmal, an dem der Künstler fünfzehn Jahre gearbeitet, ist ein großartiges Gebäude, dem es gelingt, sich mitten zwischen den ungeheuren Baublöcken, die den Platz umgeben, als Plastik zu behaupten. Die hohe Säulenarchitektur ist von Hasenauer, wie man schon an dem etwas spielenden Detailschmuck erkennt. Der ganze Entwurf hat naturgemäß etwas Cyklisches; man sieht eine Kreisfolge

verschiedenartiger Darstellungen: vier selbständige Reiterstatuen, Nischen mit Gruppen von Porträtfiguren, deren vorderste immer ein ganzes Standbild ist, allegorische Sitzfiguren als Uebergang zur thronenden Hauptfigur; das alles kolossal, raumfüllend. Rauchs cyklische Darstellung der Zeit Friedrichs des Großen ist Zumbuschs Ausgangspunkt, doch legt er von diesem aus eine gewaltige Strecke zurück. Was bei Rauch Anlauf und Andeutung bleibt, wird bei ihm wuchtig ausgestaltet, alles Einzelne füllt sich mit massivem Eigenleben, statt sich dem Sockel als bloßer bedeutsamer Reliefschmuck oder halbfreie Eckenbetonung anzuschmiegen. Es ist bezeichnend, daß der Künstler ursprünglich die vier Reiter galoppieren ließ. Später dämpfte er diese Gangart, die für unsere heutige Anschauung doch immer zu lebhaft bleibt. Daß er den einen Reiter, der ganz ruhig hält, als Motiv in seinem Radetzky-Denkmal wiederholt hat, beweist, daß er eigentlich selbst so empfindet. Der moderne Typus für ein solches Denkmal — das die Modernen immer mehr ins Landschaftliche hineinsteuern — ist eben noch nicht gefunden. Zumbusch glaubte sich ihm damals wenigstens geistig nähern zu können, indem er die Allegorie auf das geringste Maß beschränkte und bloß historische Wirklichkeiten gruppierte. Seitdem ist man wieder allegorischer geworden, nur daß man die Allegorie jetzt aus unserer eigenen Umwelt holt, in der Form von Gestalten des Tages. Das Maria Theresia-Denkmal ist bei uns die imposanteste Ausgestaltung jener Form. Dem Radetzky-Denkmal, das mit Unrecht so viel Kritik erfuhr, ist nun das hochragende Reiterdenkmal des Siegers von Custoza (auf der Albrechtsrampe) gefolgt. Zumbusch ist heute der unwidersprochene Mann für solche Aufgaben. Auch ein 8 Fuß hohes Standbild des Kaisers verdankt man ihm; es beherrscht die eine Treppenhalle in der Universität. Unter den Hofarkaden derselben steht seine kolossale Halbfigur des vom Katheder herab lehrenden Billroth, der in der sitzenden



Abb. 112. Karl Kundmann: Das Schubert-Denkmal in Wien.

Reliefffigur Hasners einen Genossen erhalten hat. Die Vielgestaltigkeit seines Schaffens ist aber mit alledem noch nicht erschöpft.

Neben Zumbusch ist der Wiener Karl Kundmann (geb. 1838), aus der Schule Hähnels, bedeutend geworden. Er ist ein weicheres und dekorativeres Temperament, was seinen Gebilden einen österreichischen Zug giebt. Sein Schubert ist in Wien mit Recht sehr beliebt geworden. Er ist eine treffliche Statue jener Zeit des gemäßigten Realismus; Rietschel hätte ihn kerniger gemacht, Hähnel wäre akademischer verblieben. Als Bildnis recht befriedigend, dazu behäbig und gemütlich, in der Durchführung etwas zahm, entspricht er noch heute den Schubertbegriffen der Bevölkerung. Im Entwicklungsgang der Wiener Plastik bedeutete er einen wichtigen Fortschritt als die erste plastische That des Volkes selbst, aber auch als der erste Versuch, über den obligaten Schulprüfungsstil hinauszugehen. Solcher Selbsthilfe sollte Wien später noch so manches gute Künstlerdenkmal verdanken. Im Jahre 1886 wurde sein Tegetthoff-Denkmal enthüllt. Eine Hasenauersche Columna rostrata in der Mitte des Pratersterns; elegant ausgeführte Schiffsschnäbel rechts und links, um den Sockel breite Gruppen von mythologischen Meereswesen, oben die treffliche Bildnisgestalt des Seehelden. Sie würde freilich, mit all ihrer realistischen Durcharbeitung, auf niedrigem Sockel weit besser wirken. Auf eine Säule gehört eine einfache, weithin sprechende Form, deren Silhouette gleich das Ganze sagt; wieder ist es Seurres „kleiner Korporal" auf der Vendôme-



Abb. 113. Karl Kundmann: Das Tegetthoff-Denkmal in Wien.

säule, der sich hier berichtigend heranmacht. Wien hat an diesem Denkmale jedenfalls eine neue Form gewonnen. Auch die sitzende Grillparzerstatue im Stadtpark ist ein wohlabgewogenes Werk seiner Hand. Mit Weyrs Reliefs aus Grillparzerdramen und dem Hasenauerschen Halbrund, das dieses System zusammenschließt, ergiebt sich wieder ein neuer Typus. Schade, daß der Grillparzer, wie der Beethoven, für die Ringstraße verloren ist, weil der Dichter durchaus sein Burgtheater im Gesicht behalten sollte. Nur zu oft geben bei Wiener Denkmälern solche unplastische Erwägungen den Ausschlag. Wien besitzt noch manches ansehnliche Werk Kundmanns. Die kolossale Minervastatue auf dem Parlamentsbrunnen, in Marmor und Goldbronze ist sein Werk. Ihr Stil kommt sehr post festum. Im Rathause steht seine Statue des Bürgermeisters Dr. Felder. Am kaiserlichen Kunstmuseum sieht man von ihm große sitzende Nischenfiguren, unter denen die „Kunstindustrie" besonders anerkannt wird. Auf der Attika des Burgtheaters sitzt sein etwas zu großer Apollo. Im Arsenal stehen Figuren von ihm. Der Tegetthoff in Pola, der Anastasius Grün in Graz, der Abt Reitenberger in Marienbad sind ihm zu danken. Auch ist er, gleich Zumbusch, ein fruchtbarer Lehrer.

Mit Zumbusch und Kundmann ist ein Jüngerer zusammen zu nennen: der Prager Josef V. Myslbek (geb. 1848), der Matejko der Plastik. Mit ihm kam ein neues Element in die österreichische Bildnerei, eine nationale Urwüchsigkeit, deren Erdgeruch mit zwingender Macht berührte. Gleich sein erstes Auftreten in Wien (1884) mit der Statue der „Ergebenheit", für die Attika des Parlamentshauses, war bedeutsam. Ein so abstrakter Vorwurf war mit einer physischen Eindringlichkeit behandelt, wie sie sich in naiveren Zeiten häufiger fand. Die später hinzugekommene „Gesinnungstreue" hatte nicht diese Kraft. Myslbek ist eine starke, unverschulte Natur. Als brotloser Schriftsetzer hatte er sich auf die Kunst geworfen und in der Werkstatt Thomas Seidans (1830—1890) arbeiten gelernt. Der treffliche Vaclav Levy (1826—1870) half ihm weiter. In Paris schliff er sich an den dortigen Meistern zurecht. Seiner schneidigen Reitergestalt des heiligen Vaclav (Wenzeslaus) sieht man den Einfluß Frémiets wohl an; doch hat er ein eigenes, nerviges Wesen, das an der eleganten Kraft des Franzosen vorbeigeht. Alles, was aus seiner Hand kommt, hat etwas erfrischend Wildes, wohl auch Ungekämmtes. Sein gekreuzigter Christus hat die tragische Naivetät der altdeutschen Holzschnitte. Die kolossale knieende Grabfigur des Kardinals Schwarzenberg ist von großartigem Wurf und die monumentale Halbfigur des Grafen Thun erinnert von fern an etwas Hussitisches. Auch den Ziska hat er modelliert und Sladkowskys Grabmal in Prag. Er ist ein geborener Monumentalbildhauer von historischem Zug, der sich von der heutigen Richtung durch ein geringeres Maß von Phantasie und Stimmung unterscheidet.

Unter den jüngeren Monumentalplastikern Wiens ist Edmund Hellmer (geb. 1850), noch aus der Bauerschule, der erfolgreichste. Nichts weniger als eine Kraftnatur, hat er gerade wegen der lokalen Schmiegsamkeit und Anmut seines Talents immer viel Beifall gefunden. Seine Gebilde sind durchaus von einer Begreiflichkeit und Umgänglichkeit, die so manchen Widerspruch hinwegschmeichelt. Es ist bezeichnend, daß er so viele Preise davontrug (Grillparzer, Mozart, Goethe),



Abb. 114. Josef V. Myslbek: „Die Ergebenheit“.

ohne daß hinterher alle die gekrönten Entwürfe ausgeführt wurden. Sie bestachen im ersten Augenblick, hielten aber dem tieferen Eindringen nicht immer stand. Sein erstes großes Werk, die überlebensgroße Giebelgruppe des Parlamentshauses („Kaiser Franz Josef verleiht die Verfassung“), mit dem Kaiser als Mittelfigur, steht noch mit einem Fuß in der Antikenschule, weist jedoch innerhalb dieser Grenzen und des Begriffs des heutigen Kulturmenschen ein mannigfaltiges Formenleben auf. Der Kulturmensch von heute lebt und gehabt sich auch in seinem prächtigen „Türkendenkmal“, das 1883 in Erinnerung an die Befreiung Wiens aus Türkennot in der Erdgeschoßhalle des Stefansturmes aufgestellt wurde. In der Art venezianischer Wanddenkmäler ist da der siegreiche Einzug des Grafen Rüdiger von Starhemberg dargestellt. Hoch zu Roß reitet er durch ein Wiener Stadtthor, das hier als Triumphbogen dient, um ihn her ein Gedränge, aus dem ein Student als echt Hellmerscher Jüngling hervortritt. Historische Figuren schmücken den reichen Säulenaufbau von verschiedenfarbigem Marmor, der sich einstweilen nur erst eine leichte Anwandlung von unakademischem Barock gestattet. Das Werk ist, wie die Tegetthoff-Säule, ein richtiges Prunkstück für Wiener Augen. Das liebenswürdige volkstümliche Element darin ist jedenfalls willkommen. Ein ähnlicher Zug bringt auch andere Denkmalentwürfe seiner Hand dem Publikum näher. Seinen (unausgeführten) Mozart setzte er in ein offenes Säulen-Halbrund ans Spinett; seinen Goethe, der im Jahre 1900 am Opernring aufgestellt wurde, auf einen bequemen Lehnstuhl, ganz unceremoniös zurückgelehnt, wie er sich in Wien als Mensch unter Menschen fühlt; sein marmorner Emil Schindler sitzt im Stadtpark, recht im Schoße der Natur, die er halb unbewußt genießt und darstellt.

Sein jüngstes großes Werk ist der kolossale Wandbrunnen in der einen Ecknische der neu ausgebauten Burgfassade. „Oesterreichs Landmacht", als antikisierender Heros dargestellt, stürzt die Widersacher zur Tiefe. An der entgegengesetzten Ecke thut „Oesterreichs Seemacht" von Weyr, als eine Art mythologischer Wienerin hingestellt, das Nämliche. Beiden Künstlern mußte die heroisch-dekorative Barockplastik des Fischer von Erlachschen Baues vorschweben. Ihre ringenden und stürzenden Ungeheuer haben Fleisch vom Fleische der alten und neuen Herkulesse, die an den Thoren ihre Muskulaturen spielen lassen. Beide Brunnen überquellen von vollendeter Marmortechnik, doch hat der Weyrsche einen schneidigeren Zug von phantastischer Erfindung und groteskem Humor. Rudolf Weyr (geb. 1847), Urwiener aus der Bauerschule, ist überhaupt eine der ursprünglichsten Erscheinungen in der Wiener Plastik. Eine strotzende Fleischphantasie bedient sich bei ihm einer Handvoll angeborenen Machenkönnens. Sein Schulsack drückt nicht schwer; er arbeitete sich bei Josef Cesar ein, von dem man an einem Eckhause des Albrechtsplatzes zwei kolossale Marmorkaryatiden sieht. Aber er besitzt den Instinkt der Intelligenz für die verschiedensten Dinge. Er ist kein studierter, sondern ein erfahrener Künstler; kein „denkender", sondern ein zugreifender Bildhauer. Das Fehlen des spintisierten Wesens einer in deutschen Landen weit verbreiteten Gedankenplastik giebt seinem ganzen Schaffen etwas Unmittelbares. Er geht unbefangen, wie ein Naiver von ehedem, recht von den Sinnen aus, und das lohnt sich ihm ungewollt durch einen starken Hauch von Sinnenfreudigkeit. Diese Lebensluft einer Stadt der Schönheit, die ans Derbe streift, und des unbedenklichen Genusses, der doch sein sicheres Maß in sich trägt, streicht anregend durch Weyrs Lebenswerk. Die Verhältnisse brachten es mit sich, daß er zunächst als Relief-



Abb. 115. Edmund Hellmer: Das Türkenbefreiungsdenkmal im Stefansdom zu Wien.



Abb. 116. Edmund Hellmer: Das Schindler-Denkmal in Wien

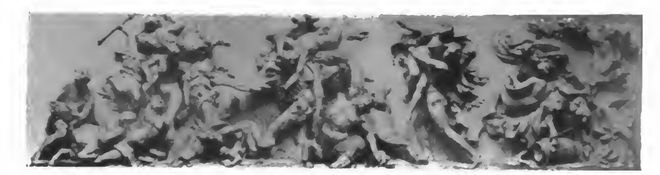
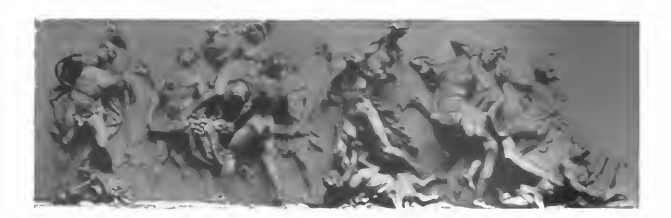


Abb. 117 und 118. Rudolf Weyr: Bacchusfries vom Wiener Burgtheater. Teilstücke.

meister geschätzt wurde. Der Paradeteil der Ringstraße ist besät mit seinen Relieffeldern, -Zwickeln und -Friesen. Sein erstes Hauptwerk dieser Art (1884) ist der lebensprudelnde Bacchuszug an der Attika des Burgtheaters. Wie aus dem Handgelenk hingeschüttelt und doch in architektonischem Gleichgewicht, tummelt sich der formenreiche Zug vorüber, ein richtiges Jugendwerk, aus dem sorglosen Ueberfluß heraus. Er hat auch im Auslande großen Beifall gefunden und ist in Gips sogar für das Berliner Museum erworben. Die neun berühmten Liebespaare in den Zwickeln an der Fassade des Burgtheaters und die etwas schwer geratenen Hochreliefgebilde an der Decke des Zuschauerraumes haben wir schon erwähnt. Im Hochrelief hat Weyr dann Ungewöhnliches geleistet mit seinem kraftvollen Felderfries im Kuppeltambour des kaiserlichen Kunstmuseums. Es ist dies die friedliche Epopöe der habsburgischen Kunstfürsten, unter denen Kaiser Franz Josef I. nachgerade die Hauptgestalt geworden. Jeder Fürst im Kreise seiner gelehrten Kunsthelfer und ausübenden Künstler, alle lebensgroß und beinahe rund, dabei Zeitfarbe und Charakteristik trefflich getroffen. Auch die sechs Theaterscenen am Grillparzerdenkmal und die Reliefffüllungen am Thor des Equitablepalastes sind anzuerkennen. Die kecke Perspektivik der letzteren hat sogar wiederholt zu nächtlichen Vandalismen gereizt. Aber das Relief erschöpft Weyrs Können nicht. Die kolossale Ornatstatue des Kaisers für das Polytechnikum beweist, daß ihm auch der Denkmalstil nicht unzugänglich wäre. In der That wird er demnächst das Canondenkmal auszuführen haben; in Wiener-Neustadt und Sophia hat er dergleichen bereits geschaffen. Und zur Jubelfeier des Jahres 1875 vertraute ihm der Niederösterreichische Gewerbeverein den prächtigen Tafelaufsatz für den Kaiser an, der fast ein Vierteljahrhundert später ein Gegenstück in dem Klinkosch'schen Pracht-



schilde zum Kaiserjubiläum gefunden hat. Selbst für Medaillen hat er gelegentlich Preise gewonnen; die der Wiener Weltausstellung war die erste.



Abb. 119. R. Weyr: Die Macht zur See. Marmorbrunnen der Hofburg.

Einen sehr bedeutenden Porträtplastiker hat Oesterreich in dem Wiener Josef Edgar Böhm (1834—1890), einem Sohne Josef Daniel Böhms, verloren, der,

seit 1862 in London seßhaft, das berühmte und vornehme England in Büsten, Statuetten und Statuen konterfeite. Er starb als Bildhauer der Königin, plötzlich, in ihrer Gegenwart. Er war ein eingehender Charakteristiker und behandelte die Skulptur malerisch; beides zeigt sich vorteilhaft an seiner bekannten Sitzfigur Carlyles. Am Londoner Hofe scheint er einstweilen wieder durch einen jungen Oesterreicher, Emil Fuchs, ersetzt zu werden, der auch schon einige Medaillen zur Krönung Eduards VII. gemacht hat. Die Lücke, die Böhm in Oesterreich ließ, hat Viktor Oskar Tilgner (geb. in Preßburg 1844, gest. 1896) glänzend ausgefüllt. Als



Abb. 120. Edgar Böhm: Carlyle.

Porträtbildner ist er ohne Frage weltgültig. Mehr als seinem Professor Franz Bauer, verdankte er dem praktischen Heiligenformer Josef v. Gasser und dem Kunstwecker J. D. Böhm. Der Franzose Déloye, der um 1873 in Wien arbeitete, machte ihn modern, das heißt farbig. In dieser Richtung bewegte sich dann seine ganze Kunst. Sein Büstenwerk umfaßte das ganze berühmte, reiche oder schöne Wien, aber auch manchen ausländischen Kopf. Als Makart eine neue Rubenszeit heraufbeschwor, waren auch diese Büsten vorwiegend barock; Charlotte Wolter, Graf Edmund Zichy, Angeli, Makart, dann einige berühmte Greise: Ami Boué, Führich, Alois Schönn, Hofrat Becker, Anton Bruckner — das war ein Triumph des malerischen Realismus jener Zeit. Seine lebensvolle Behandlung der Ober-

flächen, die Virtuosität im Stofflichen, die energische Ausnützung von Licht und Schatten, farbiger Tönung, dazu ein fast unfehlbares Treffen der Persönlichkeit: das waren die starken Seiten dieser Kunst. In späteren Jahren stand ihm gelegentlich auch echtes Barockmaterial zur Verfügung, z. B. leberroter Marmor (Büste des Architekten Kayser), den er mit der richtigen spiegelnden Breite und Weichheit behandelte. Vortrefflich lagen ihm alle gemütlichen und anmutigen Modelle, also auch junge Damen und Kinder. Er machte sich für diese einen eigenen, sehr wienerischen Grübchenstil; die farbige Marmorbüste der Gattin Otto Wagners ist in dieser Richtung ein Meisterstück. Erst später bekam er auch Porträtstatuetten zu machen (Baronin Liebieg, eine Kindergruppe u. a.), nachdem schon viel früher der Kaiser sich von ihm in ganzer Figur hatte darstellen lassen. Die große Bauzeit Wiens gab ihm auch viel dekorative Arbeit. Seine Statuen und Büsten stehen dutzendweise an den Monumentalbauten; am Burgtheater u. a. die großen Nischenfiguren Phädra, Don Juan, Falstaff, Hanswurst, und am Künstlerhause ein kolossaler Rubens. Die knappen Verhältnisse nach dem „Krach" brachten es mit sich, daß sein dekoratives Talent sich ebensowenig wie das Makarts voll ausleben konnte. Er entwarf vergebens große Pläne zur architektonisch-plastischen Neugestaltung der Plätze vor dem Schwarzenbergpalais und dem Rathause. Seine Brunnenfiguren für den Volksgarten und das Lainzer Jagdschloß sind hervorragende Werke; ein reizender Puttenbrunnen seiner besten Zeit sollte nach seinem Tode für den Stefansplatz ausgeführt werden, doch ist es davon leider wieder still geworden. Zu monumentaler Thätigkeit gelangte er ganz spät. Einstweilen behalf er sich mit Grabdenkmälern, unter denen die des Grafen O'Sullivan auf dem Hietzinger Friedhofe (mit der sitzenden Gestalt seiner Witwe Charlotte Wolter), der Gräfin Radetzky-Liebieg und das Doppeldenkmal der Maler Pettenkofen und Müller zu rühmen sind. Eine meisterhafte posthume Statue ist die der Frau Adele Brody; marmornes Tanagra, lebensgroß und von einer wehmütigen Weihe der Stimmung, als habe den Künstler selbst dabei Todesahnung beschlichen. Sein erstes Denkmal ist das für Hummel in Preßburg (Kolossalbüste mit Putten am Sockel), wo von ihm auch ein keck aufgebauter Ganymedbrunnen steht. Ein interessantes Krönungsdenkmal für Preßburg, mit seinem einzigen Löwen, kam nicht zur Ausführung. Für das Wiener Goethedenkmal machte er mehrere Entwürfe, darunter einen thronenden alten und einen frisch ausschreitenden jungen Goethe. Beide wurden wenigstens im kleinen gegossen. Dagegen war es ihm gegönnt, vor seinem Tode zwei große Denkmäler zu vollenden: den Mozart für Wien und den Werndl für Stadt Steyr. Mozart in Marmor, Louis XVI.-Stil, Kostüm, mit einem Schwarm von musizierenden „Kindln", die am Sockel hinanschwärmen, auch mit Reliefs in allen Höhegraden; Werndl in Bronze, Mann der modernen Arbeit, mit mächtigen Arbeiterfiguren um den Sockel. Diese beiden bedeutenden Werke von so gegensätzlichem Charakter entstanden gleichzeitig, neben ihnen aber noch das Makart-Denkmal für Wien, im Rubenskostüm, ungefähr wie er es im Festzuge getragen, das kostümierte Denkmal des Bürgermeisters Petersen für Hamburg und ein strammes Kriegerdenkmal für Königgrätz. Eine ganz seltene Schaffenskraft, bei schon erlöschender Lebensflamme. Sogar in der Kleinplastik sind seine letzten Jahre be-

sonders fruchtbar. Er hatte wieder Veranlassung, Statuetten zu schaffen, wie die reizende „Tänzerin" früherer Jahre; eine Gruppe: Adam und Eva in Silber mit Email, ist von kraftvoller Aufrichtigkeit, ein Wiener Stubenmädchen im Falbel-Rokoko von lokaler Grazie. Ganz zuletzt entstand noch eine lebensgroße Treppenfigur: „Der Hausfrieden", von jener Sèvres-Empfindung, die bei ihm durch den Mozart lebendig geworden war. Auch zwei Stutzuhren aus buntem Marmor und Bronze, zwei prächtige silberne Tafelaufsätze und sogar eine große Gußmedaille auf die Vereinigung der Habsburgischen Erblande fallen in diese letzte Zeit.



Abb. 121. Viktor Tilgner.

Wenige Tage vor der Enthüllung des Mozart starb Tilgner, 16. April 1896, zur tiefen Bestürzung der Residenz. Mit Ausnahme des Mozart fanden alle diese Arbeiten ungeteilte Anerkennung. Den Mozart fand man zu bewegt und jünglinghaft. Er ist es auch vielleicht; man sieht ihm an, daß der Künstler erst spät an eine Denkmalfigur kam und der Wirkung nicht sicher war. Aber in hundert Jahren wird gerade das interessieren; ein Mozart aus der Zeit des Johann Strauß.

Eine Tilgner verwandte Natur ist der Adelsberger Arthur Strasser (geb. 1854), künstlerisch gleichfalls ein Sohn der Makartzeit. Seine Hauptleistung ist die farbige Kleinplastik; ein großer Velazquez für eine Außennische des Künstlerhauses ist nicht zur Ausführung gelangt, aber keineswegs ohne Interesse. Er begann zu Ende der

siebziger Jahre mit japanischen Figuren, in denen sich ein starker ethnographischer Instinkt und ein ganz persönliches Farbentalent aussprachen. Eine prächtige Ja-



Abb. 122. Viktor Tilgner: Das Werndl-Denkmal in Steyr.

panerin wurde gleich von Makart selbst gekauft. Aegyptische und indische Genre-figuren folgten, mit wachsender Virtuosität gemacht, manche von ganz bizarrer Wirkung, wie jener betende Hindu zwischen seinen beiden ungeheuren mitbetenden

Elefanten. Für solche Tiere hat der Künstler das nämliche Talent, wie für die farbigen Menschenrassen. Sein rot gekleideter Araber, der an die Sphinx gelehnt, das „Geheimnis des Grabes" hütet, seine antike Frau, die dasitzt, die Totenfackel in der Hand und den „Blick in die Ewigkeit" sendet, sind sehr dekorative Werke. Figuren aus dem heimischen Genreleben (die Wasserträgerin, das Gänsemädchen) liebt er als Bronze grün zu patinieren. Sie sind äußerst wahr in Typus und Bewegung. In derselben grünen Patina hielt er seine meisterhaften Gruppen: „Triumphzug des Antonius" mit einem Löwengespann (Bronze in kolossalem Maßstabe, auf der Pariser Weltausstellung 1900 mit der großen Medaille geehrt) und die in feister Herrlichkeit thronende „Amazonenkönigin Myrina". Mensch und Tier sind da mit großer Urwüchsigkeit gegeben, der Mensch in einer naiv überquellenden Leiblichkeit, die physisch durchgreift. In der Gewerbeausstellung des Jubeljahres 1898 bewährte sich Strasser als plastischer Großdekorateur, namentlich



Abb. 123. V. Tilgner: Das Mozart-Denkmal in Wien.



Abb. 124. Arthur Strasser: Der Triumphzug des Markus Antonius in Wien.

mit einer ganzen Statuenwand, die in Kolossalfiguren den Kaiser hoch zu Roß, von allen seinen Truppentypen umgeben, darstellte. Diese schneidige Stegreifarbeit ist jetzt im Invalidenhause aufgestellt. Ein Zug von animalischer Lebensfülle, der



Abb. 125. Arthur Strasser: Schlangenbeschwörer.

aber in Plumpheit und Gewaltthätigkeit ausartete, lebte auch in dem gewiß begabten Vincenz Pilz (geb. 1816). Er gehörte zum Kreise Hansens, dessen Parlamentshaus ihm die bedeutsam wirkenden Quadrigen der Attika und die Karyatiden der Seitenaltanen verdankt. Sein Kollonitz war eine der besten Figuren auf der Elisabethbrücke. Im Hofe des allgemeinen Krankenhauses steht sein Denkmal

des Laryngologen Türck, auf dem Centralfriedhof sein ungeheurer Mühlfeld-Kopf. Mißlungen sind ihm die zwölf Komponisten am Musikvereinsgebäude und die übermassiven Pegasusse, die von der Oper wieder herunter mußten, um in einen Park von Philadelphia zu wandern. Sie sind durch zwei wenig sagende Gruppen von Hähnel ersetzt. Zu der Generation Pilz oder ungefähr gehören noch der urwüchsige Karl Costenoble (geb. 1837), Alois Düll (geb. 1843), der vielgewandte, aber mehr äußerliche Otto König (geb. Meißen 1838, einst Professor



Abb. 126. Anton Wagner: Das Gänsemädchen. Brunnen in Wien.

an der Kunstgewerbeschule), der meist dekorativ thätige Anton Schmidgruber (geb. 1837), der kunstgewerblich fruchtbare Franz Schönthaler, Johann Silbernagel (geb. Bozen 1839), Urheber des Liebenberg-Denkmals, und Anton Wagner (geb. Königinhof 1834, gest. 1900), von dem das hübsche „Gänsemädchen" an der Rahlstiege herrührt.

In einer anderen Gruppe finden wir den fruchtbaren Johannes Benk (geb. 1844). Er ist der Antike unter seinen Zeitgenossen und handhabt die klassische Form mit einer oft mehr als äußerlichen Gewandtheit. Selbst in seinen Giebelgruppen kommen Gestalten von einer intimeren Anmut vor. Die Clytia im Kaisergang des Burgtheaters (Marmor mit Bronze montiert, ähnlich der Austria

im Vestibül der Länderbank) und die beiden ehernen Kolossalfiguren Apollo und Minerva auf den Kuppeln der Hofmuseen sind seine besten Werke. Im rein Dekorativen fällt er oft ins Leere, so in dem Relief am neuen Michaelertrakt der Hofburg. Sein jüngstes Werk ist das Amerling-Denkmal im Stadtpark. Dagegen ist Theodor Friedel (1842—1899) für die Dekoration im großen und im Sinne



Abb. 127 und 128. Theodor Friedel:

einer dekorativen Zeit geboren. Ein Mann des Rokoko-Jahrhunderts, gut, um Saaldecken und Wände mit Allegorien in Stuck zu bedecken und Fassaden mit gewaltigen Gruppen zu krönen. Solche Gruppen sind „der Tag" mit seinem Viergespann über der Ecke des Philippshofes und die Kybele mit ihrem Löwengespann im Giebel der Frucht- und Mehlbörse. Seine beiden Rossebändiger vor den Hofstallungen erinnern günstig an die „Chevaux de Marly" am Beginn der Champs-Elisées, sind aber mit dem Realismus des Tages durchmodelliert. Zuletzt hat er den Figurenschmuck des neuen Regensburgerhofes geschaffen. Edmund

Hofmann von Aspernbruck (geb. 1847) ist voll guter klassischer Ueberlieferungen, aber als frische, robuste Natur dennoch ein Realist, dem man das Denkmal Friedrich Schmidts verdankt. Sein jüngstes Werk in dieser Richtung ist die Bronzestatue des Kaisers in ganz ungewohnter Auffassung, nämlich in der Campagneuniform mit der Mütze auf dem Kopfe; ein Werk von größter Authentizität und



Rossebändiger auf dem Maria Theresiaplatz in Wien.

zugleich das neueste nach der Natur gearbeitete Bildnis des Monarchen. Seine beiden ehernen Centauren vor der Akademie der bildenden Künste sind, trotz der ausdrücklichen akademischen Beschränkung und der antiken Vorbilder auf dem Kapitol, Figuren von einer gewissen jugendlichen Schneidigkeit. Seine neuesten Werke sind ein Denkmal des Erzherzogs Karl Ludwig für das Wiener Cottageviertel und eine Statue des „letzten Ritters" für Görz. Auch Stefan **Schwartz** (geb. Neutra 1851) gehört zur Rasse der Kräftigen. Ein spezifisches Metalltalent, wurde er bald Professor der Ciselierschule. Die Verhältnisse wiesen ihn zunächst

auf die Kleinkunst hin. Seine Köpfe, Statuetten, Reliefs in Bronze und Silber haben alle einen starken Zug. Ein prachtvoller silberner Tafelaufsatz gehört zu den kühnsten Entwürfen der Wiener Metallkunst und seine silberne Reiterfigur, welche die Befreiung Wiens feiert, ist ein prächtiges Museumstück. Ein erzbischöfliches Grabdenkmal für Olmütz und das Grabmal Eitelbergers zeigen, daß er auch größeren Maßstäben gewachsen ist. Neuestens treibt er Porträtplaketten in Silber direkt nach der Natur und hat damit eine neue Technik eingebürgert.



Abb. 129. Franz Vogel: Das Raimund-Denkmal in Wien.

Die wiederbelebte Wiener Medaillenkunst hat in ihm einen ihrer gewandtesten Künstler. Der Stärkste unter diesen Starken war freilich Heinrich Natter (geb. Graun 1844, gest. 1892), der athletische Tiroler, der auf dem Berge Isel bei Innsbruck das kolossale Erzbild Andreas Hofers aufgestellt hat, wie ein Selbstbekenntnis seiner eigenen Kraftnatur, wie denn wirklich eine Art Selbstbildnis darin steckt. Sein Zwingli-Denkmal in Zürich, eine Talarfigur mit Schwert und Bibel, zeichnet sich gleichfalls durch Einfachheit und monumentalen Wurf aus. In Mariahilf steht von ihm das Haydn-Denkmal, in Bozen der Walter von der Vogelweide, im Burgtheater sein Laube (im charakteristischen Mentschikoff) und Dingelstedt. Je kräftiger, desto besser ist das alles. Kraft ist auch die Haupt-

eigenschaft seiner Büsten (Bismarck), ja selbst seiner Grabfiguren. Die Nornengruppe im feierlich wirkenden Flesch'schen Gruftgewölbe zu Ober-St.-Veit (die nordisch stilisierte Architektur von Hieser) ist von majestätischem Ernst. Der begabte Architekt Otto Hieser (1850—1892) starb fast gleichzeitig mit Natter, beide viel zu früh, und ebenso der Besteller der Gruft. Die Zangsche Gruft auf dem Centralfriedhof, aus schwarzgrünem Serpentin gebaut, mit laternentragenden Gnomen am Eingang, ist ein durchaus urwüchsiges Werk. Riesen und Gnomen waren Natters Lieblinge; auch sein vorzüglicher Laube ist so ein Gnomentypus. Der herkulische Mann starb schon im achtundvierzigsten Lebensjahre. Sein Landsmann Hermann Klotz (geb. Imst 1850) ist Professor der Holzbildhauerei und hat vortreffliche Holzstatuen (Joachim Haspinger, die Allegorie der Holzplastik u. a.) geschnitzt. Auch seine farbigen Holzbüsten finden Anerkennung. Die junge Garde hat leider den fruchtbaren Kleinplastiker August Kühne (geb. 1845) früh verloren, dessen schlanke Figuren mit weit ausgreifenden Gebärden (Arbeiter u. s. w.) einen eigenen Charakter hatten. Und noch früher verlor der jüngste Nachwuchs den wienerisch-resoluten Ludwig Dürnbauer (1860—1895). Seine Ringergruppe: „Der Kampf ums Brot" versprach einen energischen Kampf um die realistische Kunst. Für ein Künstlerfest machte er eine sitzende nackte Figur der „Konkurrenz", eine echte Hernalserin in voller Urwüchsigkeit, deren Abgüsse sehr gesucht sind. Durch eine sitzende weibliche Figur zeigte er aber zuletzt auch noch, daß er selbst hellenischen Regungen zugänglich war. Josef Kassin (geb. 1856) hat einen Zug ins Große und ist auch trefflich im Bildnis. Die lebensgroße Gruppe eines kranken Mädchens mit ihrer Wärterin, für das Rothschild-Spital, ist eine der besten neueren Leistungen des Wiener gemäßigten Realismus. Der einstweilen im kleinen vielseitige Hans Rathausky (geb. 1858) hat sich mit Erfolg der farbigen Plastik zugewendet. Johann Scherpe (geb. 1855) ist Urheber des volkstümlich gedachten Anzengruber-Denkmals, dessen Marterlstil leider hinterher zu sehr akademisiert wurde. Auch das Anzengruber-Denkmal (der Dichter auf einem Felsen stehend, an dessen Fuße der Wurzelsepp sitzt und philosophiert) ist ihm anvertraut. Diese ganze Gruppe, nebst Kaan, dem Tierplastiker Lax und anderen ist aus Kundmanns Schule hervorgegangen. Von Karl Schwerzek sind die Hermenbüsten Lenaus und Anastasius Grüns auf dem Schillerplatz, von Franz Vogel (geb. 1861) das gemütliche Raimund-Denkmal vor dem Wiener Volkstheater. Aus Zumbuschs Schule kommen unter anderen Anton Brenek, Urheber der Kaiser Josef-Denkmäler in Brünn und Reichenberg, Emanuel Pendl, der die kolossale „Justitia" in den Justizpalast stellte, und Hans Bitterlich (geb. 1860), dessen Exnerbüste unter den Arkaden der Universität eine der besten Wiener Porträtbüsten der realistischen Richtung ist. Sein Gutenberg-Denkmal am Lugeck (Wien) ist eine gute Arbeit, schwankt aber zu sehr zwischen alter und neuer Weise. Bei dieser Gutenberg-Konkurrenz ist auch der Name Othmar Schimkowitz in den Vordergrund getreten; sein origineller Entwurf war der Ausführung wert. Unter den meistbeschäftigten Metallleuten Wiens ist schließlich der Ciseleur Karl Waschmann (geb. 1848) zu nennen. Sein kolossaler Hubertus-Tafelaufsatz, ein Jubelgeschenk der Erzherzogin Maria Valeria, rings mit Reliefs aller Jagdstätten des


Abb. 130. Medaille von Rudolf Marschall, Wien.

kaiserlichen Waidmanns geschmückt, ist eines der Galastücke der neuesten Wiener Metallplastik. Auch in den übrigen Kronländern fehlt es nicht an begabten Plastikern. In Galizien war der Urkrainer Marcell Guiski (1830—1894) wegen seiner weiblichen Büsten aus Marmor gefeiert. Auch Lewandowskis und Baracz' Stärke ist das Porträt, der Zumbusch-Schüler Blotnicki ist der vielseitigste.

In der Medailleurkunst fiel die Führung nach J. D. Böhms Tode an dessen Schüler Professor Karl Radnitzky den Aelteren (geb. 1818), der eine gewisse amtliche Trockenheit behielt, während sein Schüler Josef Tautenhayn (geb. 1837) sich in die Rahlsche Formenwelt einlebte. In dieser bewegt sich unter anderem sein großer Schild: „Kampf der Centauren und Lapithen", der ihm die Professur eintrug. Viele der wichtigsten Medaillen unter Kaiser Franz Josef wurden von ihm modelliert, darunter die Kriegsmedaille. Doch ist das Bild des Kaisers an dieser von Anton Scharff, dem überhaupt der Löwenanteil an dem österreichischen Medaillenbildnis zufiel. Scharff (geb. 1845) ist ein frisches plastisches Temperament, das sich vielleicht noch gar nicht ausgesprudelt hat. Von einer gewissen Grätigkeit und Strohigkeit seiner Jugend drang er zu einer wohligeren Formengebung durch und wurde bald ein Meister des realistischen Porträts, aber auch alles heraldischen, allegorischen, architektonischen, ja landschaftlichen Bei- und Hauptwerkes, das die moderne Medaille als kleinster Handspiegel des öffentlichen Lebens von ihm forderte. So Manches in diesem Vielerlei ist nicht recht durchgereift; es wird in Wien viel aus dem Stegreif gearbeitet, so für den ersten Blick, dem sich sogleich ein entgegenkommendes, gewinnendes Ensemble darstellt. Das bewegt sich mit einer gewissen Schnellfertigkeit zwischen Schick und Chic, ohne auf Ergründung durch den Beschauer zu rechnen. Ein Roty modelliert sich erst jedes Figürchen lebensgroß nach der Natur, um damit intim zu werden. Der Pariser Déloye, von dem bei Tilgner die Rede war, hat mit solcher mehr journalistischen Geläufigkeit die Tagesereignisse zu modellieren gepflegt. Dennoch ist Scharff ein Meister von anziehender Eigenart und es ist gewiß bezeichnend, daß die Reihe seiner Werke in der Hamburger Kunsthalle neben denen Rotys und Chaplains ausgelegt ist. In St. Petersburg hatte er Zar Alexander III. zu modellieren, als authentische Vorlage für alle russischen Medailleure; das Jubiläum der Königin Viktoria, die Enthüllung des Maria Theresia-Denkmals, die Virchow-Feier, das Budapester Millennium, das letzte Kaiserjubiläum fanden ihn an der Arbeit. Nicht unerwähnt sollen seine originellen Faschingsmedaillen für die Künstlerfeste bleiben, die eine bereits gesuchte Folge bilden.


Abb. 131. Medaille von Stefan Schwartz, Wien.


Abb. 132. Medaille von Peter Breithut.

Unter den jüngeren Wiener Medailleuren hat in letzter Zeit Rudolf Marschall (geb. 1873) besondere Erfolge aufzuweisen. Seine Medaillen und Plaketten auf den Kaiser (1900), Papst Leo XIII. (1901, nach der Natur) u. s. w. zeichnen sich durch eine weichere Behandlung, überhaupt einen persönlichen Zug von Anmut aus, der namentlich auch dem allegorischen Teile dieser Arbeiten zu gute kommt. Ein etwas derberes aber sympathisches Element kennzeichnet die Arbeiten von Peter Breithut (geb. 1869) und Franz X. Pawlik (geb. 1865). Josef Tautenhayn jun. (geb. 1868) schließt sich mit Erfolg an. Einige Wiener sind im Auslande ansässig geworden: Heinrich Kautsch in Paris, J. Kowarzik in Frankfurt am Main, R. Mayer in Karlsruhe*).

4. Die Malerei.

Der Rückblick auf die Malerei dieses halben Jahrhunderts fällt auf eine ungemein mannigfaltige Entwickelung, als deren Höhepunkte Führich, Rahl, Makart, Feuerbach und Matejko emporragen. Selbst an das Ausland konnte Oesterreich bedeutende Maler abgeben: Eduard v. Steinle an Frankfurt am Main, Schwind, Defregger, Gabriel Max an München, Passini an Venedig und andere mehr. Die muntere Woge der vormärzlichen Wiener Malerei schlug noch weit in die Regierungszeit des Kaisers herein, den, wie erwähnt, als goldlockigen Erzherzog noch der markige Miniaturporträtist Daffinger und sogar Fendi auf seiner großen „Familienvereinigung" des Kaisers Franz konterfeit hatte. Der große Autodidakt Ferdinand Waldmüller starb erst 1865, nachdem seine künstlerische Ehrlichkeit ihn die Professur und die Kustodenstellung gekostet. Seine Schrift gegen den Schlendrian des akademischen Unterrichtes, an dem erst die Reorganisation der Akademie im Jahre 1877 etwas besserte, ist noch heute nicht veraltet. Ueberhaupt der ganze Mensch nicht. In seiner Privatmalschule dressierte er keinem Schüler seine Eigenart vom Leibe und nur die Natur galt als Autorität. Und seltsam berührt es heute, wenn man in einer Kritik über die Waldmüller-Ausstellung 1865 den Tadel wegen seines Malens im leibhaftigen Sonnenlichte liest, das seine späteren Bilder so „seltsam grell" gemacht habe. Wir sehen da bloß mit Staunen und Teilnahme, wie weit er seinen Zeitgenossen voraus


Abb. 133. Medaille von Anton Scharff, Wien.

*) Wiener Medailleure, von A. v. Loehr. Wien 1899. Für die ältere österreichische Medaille: Porträtmedaillen des Erzhauses Oesterreich von Kaiser Friedrich III. bis Kaiser Franz II., von Karl Domanig. Wien 1896.



Abb. 134. Rudolf v. Alt: Der Stefansdom (1832). Oelgemälde.


Abb. 135. Rud. v. Alt. Selbstbild.

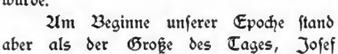
war, mit wirklichen Freilichtversuchen bereits, unter all dem Galeriebraun, das ihn umgab. Er ist nicht der einzige, dem die Nachwelt, nämlich unsere Gegenwart, posthum Recht gegeben. Es wurde bereits erwähnt, wie auf der Schubert-Ausstellung im Herbst 1896 Schwinds Romantik wieder so merkwürdig modern gewirkt hat, nur daß er natürlich mehr zeichnerische als malerische Mittel anwandte, und wie manche Altwiener Genrebilder Danhausers unter ihren Glasscheiben schon förmlich wie bestbezahlte Engländer von heute ausgesehen. Ein Wiener Künstler, der diese ganze Epoche mit ihren drei oder vier umstürzenden Malmoden lebendig durchgekämpft hat, ist noch heute der Altmeister der österreichischen Kunst: Rudolf von Alt (geb. Wien 28. August 1812), der nicht weniger als Neunzigjährige, dabei aber Ehrenpräsident der jungen Secession, deren letzte Ausstellungen er noch mit erstaunlichen Werken geschmückt hat. Seine große Gartenlandschaft aus Goisern (1891 gemalt) mit den hohen Laubbäumen, durch die eine ganz neumodische Sonnenscheibe ihren Lichtnebel sendet, zeigt in diesem eigens studierten Phänomen thatsächlich noch einen Fortschritt zum Neuen. Sein Vater und Lehrer Jakob starb erst 1870. Auch dieser war sehr fruchtbar, die Ausstellung nach seinem Tode wies 388 Bilder von ihm auf. Er ließ sich von Rudolf bei den Guckkastenbildern helfen, die er für den Kronprinzen Ferdinand malte; sie sind noch jetzt in ganzen Stößen vorhanden und Rudolf kann die seinen von den väterlichen nicht mehr unterscheiden. Sein Nachbar in der damaligen Reitergasse der Vorstadt Josefstadt, Professor Skoda, ließ sich von ihm sein „Interieur“ malen und das war der Beginn von etwa 300 solchen Interieurs. An diesen lernte Alt, wie er mir selbst erzählt hat, die Aquarelltechnik. Diese wurde dann seine Hauptkunst. Auf seinen zahlreichen Kunstreisen, die ihn aber nur bis Venedig und Rom, nicht nach Paris brachten, wurde er ein Landschafts- und Vedutenmaler von ausgesprochener und meisterhafter Eigenart. Wimmelndes Detail von Bauformen, Baumschlag und Staffage mit immer gleicher Sicherheit wie aus dem Handgelenk aufs Papier zu schütteln, die kühnsten perspektivischen Effekte ohne alles Vorkonstruieren aus dem Stegreif, unmittelbar aus dem Auge aufzubauen (was erst viel später Fortuny zum Grundsatz erhoben hat), ist ihm von jeher Spaß. Die Hand, die vor Zittern kaum noch schreiben kann, setzt beim Malen die feinsten Einzelheiten so tupfenweise treffsicher hin. So haben ihn die Jahre selbst zum Pointillisten gemacht, eine Not ist bei ihm zur Tugend geworden. An der Schwelle des Alters war sie sogar noch eine Not und seine damaligen Bilder erinnerten an Stickereien in Kreuzstich, aber dann raffte sich dieser bewunderungswürdige Organismus zu einer Nachblüte auf, die eigentlich als eine moderne Erneuerung des

Abb. 136. Rudolf v. Alt: Inneres der Markuskirche. (Wien, kaiserl. Gemäldegalerie.)

alten Alt zu gelten hat. Ein Raffaelli malt heute nicht moderner als er. Um Wien hat sich Alt das große Verdienst erworben, alle geschichtlich oder malerisch interessanten Bauten und Oertlichkeiten authentisch aufgenommen zu haben. Er ist ein malender Chronist der Kaiserstadt, wie es nirgends einen zweiten giebt, und der Stefansturm, den er ungezählte Male gemalt hat, ist der Held seines Lebens. Rudolf v. Alt steht auf der Eingangs- und Ausgangsschwelle dieses Halbjahrhunderts österreichischer Malerei. Sein Vorläufer Thomas Ender (1793—1875), der Protégé Metternichs, hatte schon 1817 die Expedition nach Brasilien mitmachen dürfen und reiche Ausbeute mitgebracht. Sein Nachfolger als malender Weltfahrer wurde sein bester Schüler Josef Selleny (1829—1875, gest. im Irrenhause), der Landschaftsmaler der „Novara"-Expedition, dieser aufrichtige Künstler, der selbst sein großes Gemälde: „Insel St. Paul" nur als genaue Wiederholung der Naturaufnahme durchführte. Selleny war eine poetisch gestimmte und zugleich naturwissenschaftlich interessierte Seele, sichtlich ein Leser von Humboldts „Kosmos" und „Ansichten der Natur". Er ist viel botanisch-geologischer als Eduard Hildebrandt und malt eigentlich historische Landschaften, erdgeschichtliche nämlich. Dabei hat er doch eine eigentümliche malerische Stimmung, die mit einem persönlichen Violett, Eisengrau und Rotbraun zum Düsteren neigt, und einen nervösen Vortrag. Er ist viel moderner als Hildebrandt, dessen brillante Effekte etwas vom Theaterprospekt haben. Sellenys Einfluß macht sich auch am schönen Wiener Stadtpark geltend, der vom Stadtgärtner Dr. Rudolf Siebeck 1863 mit Hilfe Sellenyscher Skizzen angelegt wurde.



Abb. 137. Josef v. Führich. Statue von V. Tilgner.



Am Beginne unserer Epoche stand aber als der Große des Tages, Josef v. Führich (1800—1876). Er besiegte die Prager historische Schule des Cornelianers Christian Ruben, dessen „Columbus" im Stich viel herumgekommen ist. Die Altlerchenfelder Kirche bot der Führichschule sofort Raum zu großartigem Schaffen. Dieses Riesenwerk wurde eigentlich erst recht gewürdigt, als man zu seinem fünfundsiebzigsten Geburtstage die Kartons auf die Führich-Ausstellung brachte. Man erstaunte über die Lebensfülle seiner Gewandfiguren, trotz aller

Hochkirchlichkeit des Stoffes. (Der Inhalt wurde schon unter „Baukunst" mitgeteilt.) Damals wurde Führich Ehrenbürger von Wien und selbst der Papst sandte ihm seinen Segen. Wie sehr er in der allgemeinen Schätzung gestiegen war, mögen Ziffern beweisen. Sein bestes Oelbild: „Die Begegnung Jakobs und Rahels", das zuerst 300 fl. gekostet, wurde von Oelzelt um 3600 fl. erworben. Der „Gang Mariä über das Gebirge" war von Arthaber um 500 fl. gekauft worden, die kaiserliche Sammlung erwarb das Bild 1868 um 2511 fl. Mit dem Altlerchenfelder Cyklus besitzt Wien die einzige monumentale Arbeit des Meisters, in der



Abb. 138. Josef v. Führich: Der Gang Mariä über das Gebirge.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

auch seine Ansicht von der katholischen als „echthistorischen" Kunst zum Ausdruck gelangt. Steinle wünschte sich noch 1884 Glück zu der „Fügung Gottes", die ihn von Führich losbrachte; das Mittelalter wurde dann sein Lehrer. Und doch waren sie beide die frischesten unter allen Romantikern. Steinles köstlicher Humor wird allezeit erquicken, Führich aber, der als Knabe Schafe hütete, blieb zeitlebens voll ursprünglicher Naturfreudigkeit. Auch die Cyklen, die er später in Wien zeichnete, zum Beispiel die köstliche Legende vom heiligen Wendelin, der ja auch seine Flucht in die Natur bewerkstelligt, sind voll unverfälschten Naturzaubers. Dabei waren sie gewiß nichts weniger als sogenannte Realisten, das heißt Abschreiber der Natur, sondern vollgesogen mit Natur, wie sie waren, konnten sie frei schaffen. Eben wie es den Künstlern jetzt wieder vorschwebt. Bezeichnend genug schrieb Steinle 1880: „Meine besten Porträts habe ich aus dem Gedächtnis

gezeichnet". Und die dreizehn Wendelinbilder zeichnete der Siebziger Führich im Landaufenthalt zu Reichenau in vier Wochen aus dem Kopfe hin, ohne sich nur eine Skizze gemacht zu haben. Die Anregung dazu war, daß Schwinds „Melusine" in Wien ausgestellt wurde (jetzt in der kaiserlichen Sammlung). Er fuhr hinein und war entzückt. „Das ist ein Künstler! Das macht ihm keiner nach! Wenn ich so was sehe, juckt's mich immer, etwas Aehnliches in meiner Weise zu machen." Schwind selber hatte ein fabelhaftes Gedächtnis und arbeitete nur auswendig. Es ist eine Freude für Wien, daß es im Opernhause die Fresken Schwinds besitzt. Der Künstler malte sie 1866, während die Kriegsnachrichten ihn, den guten Oester-



Abb. 139. Josef v. Führich: Jakob und Rahel.

reicher, aufs höchste erregten. Dabei klagte er, daß auch Text und Musik der dargestellten Scenen immer durch seinen Kopf summten. Ihn hinderte das, denn er illustrierte nicht, wie irgend ein anderer, sondern schuf die Gestalten, die zu solcher Musik paßten, frei aus seiner Seele. Er war ein Schaffender, kein Nachschaffender. Nach seinem beliebten Worte: „der Ernst ist die Hauptsache" führte er diese Bilder auch technisch merkwürdig durch. Sie wirken unendlich leicht und luftig, wie Wasserfarben, denn er nahm wirklich keinen Kalkzusatz zu dem Wasser, in dem er die Farben löste. Er war ein großer Hellmaler, schon damals.

Auch die Schüler dieser Großen — sie seien hier nur kurz wieder erwähnt — arbeiteten tüchtig. In Führichs Art namentlich Leopold Kupelwieser und Franz Dobyaschofsky (1818—1867). Andere gingen zur weltlichen Historie über und schufen zum Teil Treffliches. Der Tiroler Karl v. Blaas wurde ein viel-



Abb. 140. Josef v. Führich: Die Einwohner von Jerusalem sehen vor der Eroberung der Stadt durch Antiochus IV. in feurigen Wolken die Erscheinung einer Reiterschlacht.

erfahrener Freskant. Die erwähnten Fresken in der Ruhmeshalle des Arsenals umfassen die Geschichte Oesterreichs von den Babenbergern bis auf Radetzky. Die



Abb. 141. Siegmund L'Allemand: Laudon in der Schlacht bei Kunersdorf.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Farbe ist schwer und undurchsichtig, aber es ist Kraft in den Bildern und die historischen Momente sind wirksam zugespitzt. (Von seinen Söhnen Eugen, geb. 1843, und Julius, geb. 1845, pflegt der erste das venetianische „Ninetta"-Genre, das sich leider immer kunsthandelsmäßiger anläßt, der zweite in kühlerer Tonart das Pferde-



Abb. 142. Siegmund L'Allemand: Einritt der Dampierreschen Kürassiere in die Hofburg. (Nach einer Photographie von V. Angerer.)

und Reiterbild.) Oesterreichische Geschichte malte noch Karl Wurzinger („Kaiser Ferdinand II. und die protestantischen Abgesandten") nach Art der neubelgischen Historienmaler. Auch Eduard v. Engerth brachte weltliche Weltgeschichte: „Sieg bei Zenta", „Krönung Ihrer Majestäten", beide in der Ofener Hofburg. Die Kaiserräume der Hofoper hat er gleichfalls ausgemalt. Als Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie in der schweren Umzugszeit bewährte er sich nicht, die Bilder mußten sofort wieder vollständig umgehängt werden. Das militärische Historienbild wurde dann durch L'Allemand Onkel und Neffe mit Erfolg weitergeführt. Von Fritz L'Allemand war bereits die Rede. Sigmund (geb. 1840) ist Professor an der Akademie, ein tüchtiger Militärmaler, dessen großes Reiterbild Laudons den Anstoß zu vielen solchen monumentalen Reiterporträts (neuestens auch in Berlin) gegeben hat. Auch Josef Matthias Trenkwald (1824—1898) ist hier anzuschließen, der in den Wiener und Prager Kirchen, aber selbst auf dem Berge Athos dem hohen Stil gedient hat. Das prachtvolle Missale, das der Kaiser dem Papst Pius IX. zu seinem Jubiläum verehrte, hat er ausgemalt. Ein anderes, nicht minder prächtiges Meßbuch, von Führich, Kupelwieser, Trenkwald und anderen gemalt, hat der Kaiser der restaurierten Schottenkirche verehrt. An solchen Aufgaben fehlte es der Künstlerschaft nicht. Auch sie selber widmeten 1853 der Kaiserin Elisabeth als Hochzeitsgeschenk ein prächtiges Album, das eine ganze österreichische Bildergalerie im kleinen ist. Noch einige „Historiker" älterer Observanz werden wohl am besten hier eingeschaltet. Karl Swoboda (geb. Planic in Böhmen 1824, gest. 1870), der in der Loggia des Opernhauses die Graubilder aus „Iphigenia" auf Goldgrund malte, war eine thätige Natur und gab sich dann in Böhmen der nationalen



Abb. 143. J. M. Trenkwald: Herzog Leopolds des Glorreichen Einzug in Wien nach seiner Rückkehr aus dem Kreuzzuge 1219.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Strömung hin. Von Kupelwieser kam Johann Till (1827—1894) her, von Führich August Wörndle v. Adelsfried (geb. 1829) und der Hamburger Karl Madjera (1828—1875), der in Schmidts Fünfhauser Kirche malte. Als stärkere Individualität erscheint Ludwig Mayer (geb. Kaniow in Galizien 1834), dessen starre Stilistik und kompakte Farbenflecke den Ausstellungsbesuchern fest im Gedächtnis haften. Sein Hauptwerk sind die Fresken im Gemeinderatssaale des Rathauses, die er durch die Preisbewerbung von 1883 zu malen bekam. Eine Wand

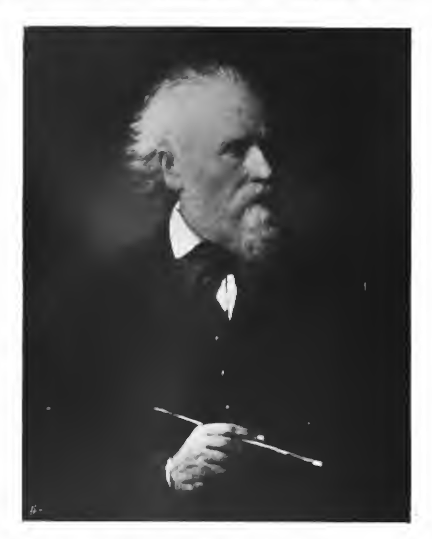


Abb. 144. F. v. Amerling. Selbstporträt.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

mit Scenen Herzog Rudolfs IV. des Stifters, die andere mit der thronenden Maria Theresia inmitten ihrer Mitarbeiter. Als Bildnis- und Schönheitenmaler der ausgehenden älteren Zeit genoß Friedrich von Amerling (1803—1887) einen wohlverdienten Ruf. Mehr noch als Lawrence, bei dem er in London lernte, hat später augenscheinlich das Beispiel Stielers in der Münchener Schönheitsgalerie auf ihn eingewirkt. Als er 1832 sein vortreffliches, für ihn auffallend hart geprägtes Bild des Kaisers Franz gemalt hatte, konnte ihn die Kaiserin Karolina Augusta noch nicht bewegen, den Ausdruck des Gesichtes zu mildern; das wäre „Kindesmord", war seine Antwort. Später war solche Fürbitte gar nicht mehr nötig. Elegante Zeichnung, etwas erotisches Arrangement und die damals herrschende „Schön-

farbigkeit" charakterisieren seine Kunst. Auch liebte er Beleuchtungen, in denen diese Bilder schöner Frauen die Wirkungen von Transparenten machten. Er war auch persönlich eine interessante Künstlererscheinung, namentlich wenn man ihn (seit 1858) in seinem alten „Mollardschlößchen" (Schloß Gumpendorf in der Mollardgasse) sah, das er ganz mit seinen Sammlungen erfüllt hatte. In seinen



Abb. 145. F. v. Amerling: Orientalin.

letzten Lebensjahren bereiste er noch ein großes Stück Welt, vom Nordkap bis nach Aegypten und Palästina, von Schottland bis nach Spanien. Er zählte damals in der Malerei schon lange nicht mehr mit. Bilder wie seine „Lautenspielerin" oder „Das Mädchen mit den Tauben" wurden einst maßlos bewundert, interessieren aber auch jetzt durch ihren reinen Zeitstil. Seine ausführliche Biographie hat Ludwig August Frankl geschrieben (Wien 1889). Im Stadtpark wurde 1902 seine Marmorbüste (von Benk) aufgestellt. Sein Mitbewerber und Nachfolger in der Gunst der schönen Klientel wurde der seidenglatte Franz Schrotzberg (1811—1889),

ein gelinder Wiener Winterhalter, dessen Bildnisse an den Wänden aller Adels- und Bürgerpaläste hängen. Er hatte das Glück, die jugendliche Schönheit der Kaiserin Elisabeth malen zu dürfen, was ihn erst recht zum Maler der schönen Welt machte. Sein Schüler Ernst Lafite (1826—1885) setzte ihn dann fort.

Als Nachzügler der älteren Wiener Weise ist hier noch Eduard Swoboda (1814—1902) einzureihen, auch einer der Urgreise dieser Stadt des Lebens und Lebenwollens. Er malte in ganz Oesterreich-Ungarn herum, Kirchenbilder, Porträts (eine ganze Menge schon auf dem politisch wichtigen Preßburger Reichstage von 1842), auch Genrebilder mit vielen gut erkennbaren Zeitgenossen („Ansicht der Börse in der Grünangergasse", „Va banque" in der kaiserlichen Sammlung). Mit Karl Geiger (geb. 1822) malte er das Treppenhaus der Ferstelschen Börse aus. Und aus der Schule Waldmüllers wuchs hier noch ein ganzer Nachwuchs nach. Der geistvolle Ungar Michael v. Zichy, später Hofmaler in St. Petersburg, war unter ihnen. Und der Pole Leopold Löffler-Radymno (geb. Rzeszow 1827), der sich dann in Paris bildete und große Historien malte („Tod Czarnieckis", „Herzog Alba auf dem Schlosse Schwarzburg", „Rudolf von Habsburg bei Murten", tapfer auf den Feind einhauend). Er wurde schließlich Professor in Krakau. Ferner Franz Schams (1824—1883), ein derb-heitere Natur, die auch das Wiener Volksleben von dieser Seite schilderte. Und wieder ganz anders Wilhelm Koller (1829—1884), der dann nach Belgien auswanderte und mit ungewöhnlicher Virtuosität große Kostümscenen („Philippine Welser", „Hochzeitszug des Erzherzogs Maximilian in Gent", Faustepisoden) malte, die bei späterem Auftauchen auf Wiener Kunstausstellungen förmlich überraschten. Er verkam zuletzt und starb in unaufgeklärter Weise auf der Landstraße. Eine harmlose Genrenatur war der Grazer Ferdinand Mallitsch (1820—1900), der sich aber als Landwirt auf seinen „Willkommhof" zurückzog. Sein Andenken wurde in Graz 1901 durch eine Ausstellung seiner Bilder erneuert. Der nach München ausgewanderte Gabriel Hackl („Josef II. im Invalidenhause"), der Wiener Eugen Felix (geb. 1837), der dann zu Couture nach Paris ging und sich von der „Bacchantin" auf Porträts zurückzog, Anton Ebert (1835—96) und noch andere gruppieren sich da. Die sympathischste Erscheinung dieser Schule ist Friedrich Friedlaender, später Ritter von Malheim (geb. Kohljanowitz in Böhmen 1825, gest. Wien 1899). Er ist eigentlich der letzte „altwiener" Sittenmaler, der namentlich in seinen scharf und bestimmt gemalten Studien geradezu an Waldmüller erinnert. In jungen Jahren malte er figurenreiche Lebensbilder, wie den „Kirchtag in Mariabrunn" und „Im Versatzamt", wobei er auch Kollegen als Modelle benutzte. Feine Beobachtung der Gemütsbewegungen, tadelloses Verständnis der Figur und eine unverbrüchlich solide Malweise geben seinen Bildern, die weit in die Welt verstreut sind, ihren Wert. Nach dem Krieg von 1866 begann er die Leiden und Freuden des österreichischen Soldaten zu schildern, des Invaliden namentlich, an dem es ja damals nicht fehlte, und diese gemütlichen, immer gleich sorgfältig gemalten Scenen gefielen so ausnehmend, daß man von ihm überhaupt nichts anderes mehr haben wollte. So wurde er zum Invalidenmaler gepreßt und als solcher Spezialist. Auch der Kaiser schätzte ihn sehr und unter den Kollegen genoß er wegen seines verläßlichen und



Abb. 146. Friedrich v. Friedlaender: In der Kantine.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.



Abb. 147. Fr. v. Friedlaender: Im Versatzamt.

gerechten Wesens das größte Vertrauen. Er ist auch der Hauptbegründer der **Wiener Künstlergenossenschaft** (1869). Sein Organisationstalent kittete die beiden älteren Künstlerbünde „Eintracht“ und „Dürerverein“ zusammen und wußte den Gemeingeist in der Künstlerschaft mit Takt und Energie zu hegen. Der Kaiser schenkte den Baugrund für das Künstlerhaus, für das der Architekt R. v. Stache sich besonders einsetzte. Diese Schöpfung aus eigener Kraft wurde dann für manchen ausländischen Verein vorbildlich. Den Wiener Künstlern war es bis dahin kümmerlich genug ergangen. Die fünfziger Jahre namentlich waren die reine Verzweiflung. Man muß das bei August Schäffer lesen, der diesen Zustand noch mitgenossen hat. Die Maler mußten schon zufrieden sein, wenn der Kunsthändler Düsseldorfer, der ihre Bilder „kistenweise nach Amerika schickte“, 10 bis 30 Gulden für das Stück bezahlte. Der winzige Kunstladen des alten Asperl im Sparkassengebäude oder die Malrequisitenhandlung von Halls Witwe, deren Geschäftsführer Seyfert ein Herz für Gemaltes hatte, waren Zufluchtshäfen bei jedem schlechten Wetter, wenn auch das Honorar schier ganz auf Materialien aufging. Die That Friedlaenders und seiner Gruppe machte diesen Zuständen ein Ende. Friedlaender lebte in seinem alten, ganz altwienerischen Vorstadtfamilienhause auf der Matzleinsdorferstraße die letzten Jahre als Gefangener seines Beines, das ihm bei einem Wagenunfall überfahren worden. Der Prinzregent von Bayern besuchte ihn dort, so oft er nach Wien kam, und saß auch noch an seinem Sterbebette. Zwei Töchter und ein

Sohn Friedlaenders sind gleichfalls Maler: Camilla, eine sehr geschätzte Stilllebenmalerin, hat sich seither in ein Kloster zurückgezogen; Hedwig ist namentlich im Pastellporträt ein geschmackvolles Talent; Alfred, lange Zeit in München und Rom ansässig, ist Genremaler von ausgesprochen romantischer Stimmung und rastlos suchender, etwas pessimistisch-kritischer Phantasie.

Doch andere Richtungen gingen nebenher und kamen hinterdrein. Der neuartige Monumentalbau Hansenschen Gepräges fand sich seinen Maler in Karl Rahl (1812—1865). Diese Kraftnatur erster Ordnung ging auf römische Form und venetianische Farbe aus. Derbe Lebenslust schwellt alle seine Gestaltungen. Der richtige Mann für weithin wirkende Fresken. Ueber seine Figuren der Künste am Heinrichshof schrieb Cornelius: „Derbe Damen sind's allerdings, aber sie sind doch schön trotz aller fast zu starken Lebenslust. Es ist doch immer eine eigene Stimmung drin. . . Dann sind alle frisch und eigentümlich, die hat er nicht abgeschrieben." 1850 an die Akademie berufen, mußte er bald wieder gehen, seine Natur streckte sich zu titanisch für diesen schwachen Rahmen. An Privatschülern fehlte es ihm nicht. Den großen Baugedanken Hansens lieh er die Farbe, in Athen wie in Wien; Hellas gab die Motive her. Der kolossale Athener Fries war in der Farbenskizze 1865 in Wien zu sehen; auch so staunte man über diese heroische Phantasie. Er wurde nicht ausgeführt, erschien aber im Kunsthandel, mit erklärendem Text von Ludwig Speidel. In den fünfziger Jahren malte er für Hansen in den Palais Sina, Todesco (Parismythe), am Heinrichshof (die Künste und anderes). Das Stiegenhaus des Waffenmuseums hat gewaltige Allegorien von ihm; anderes für das Arsenal scheiterte am Zopf. Sein Orpheusvorhang für das Opernhaus wurde nach seinem Tode von den Schülern Bitterlich und Griepenkerl ausgeführt; er selbst kommt darauf unter den Abgeschiedenen vor, mit Van der Nüll, Sicardsburg und anderen. Rahls Spur geht tief in Wien, er hat die Malerei gewaltig aufgerüttelt und ins Ideale gesteigert. Seine Schüler schwärmten für ihn und bildeten eine



Abb. 148. Karl Rahl. Nach einem Stich von V. Jasper.



Abb. 149. Karl Rahl: Der Empfang Manfreds in Luceria (1254).
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.



Abb. 150. Karl Rahl: Karton zum Mittelbilde des Hauptvorhanges in der Hofoper.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

förmliche Sekte, die seine mächtige Tradition, allerdings mit schwächeren Händen, noch eine lange Strecke weit in die Zukunft trug. Sein bedeutendster Schüler ist Karl Lotz (geb. Homburg 1833), der in Budapest wirkt; sein Hauptwerk ist das kolossale Deckengemälde („der Olymp") im Zuschauerraume des dortigen Opernhauses. Auch Moriz Than, ein Ungar, ist dahin übergesiedelt und hat hauptsächlich Wandbilder aus der ungarischen Geschichte und Sage (in der Redoute u. s. f.) gemalt. Plastisch und malerisch begabt war Ed. Bitterlich (1834—1872), der den Meister auf dem Totenbette malte, für das Grabmal auf dem Schmelzer Friedhofe, das ihm Hansen auf eigene Kosten errichtete. Bitterlich malte auch, zum Teil mit Eisenmenger, im Palais Sina, im Speisesaal des Grand Hotel, im Schloß Hörnstein des Erzherzogs Leopold. Außerdem machte er Kleinplastik für den Bronzeindustriellen Klinkosch, ja er bewarb sich selbst um das Schillerdenkmal, natürlich mit einem hochantiken Schiller, der die Lyra im Arm trug. August Eisenmenger (geb. 1830) malte unter anderem den Aesopvorhang für das Augsburger Theater; der Aesop trägt Rahls Züge, die übrigens in Gassers Büste am kräftigsten wiedergegeben sind. Eisenmenger hat auch im Rathause große Allegorien gemalt und einen Fries auf der Treppe zur Festloge im Burgtheater. Als Professor der Akademie hat er gute Zucht gehalten. Der Dritte in ihrem Bunde war Christian Griepenkerl (geb. Oldenburg 1839), den Hansen auch für Athen beschäftigte (acht große Scenen aus der Prometheussage in der Aula der dortigen Akademie der Wissenschaften) und der einen Teil der Rahlschen Entwürfe für die Hofoper ausgeführt hat. An Temperament steht er seinen Schulgenossen bedeutend nach. Aus der Rahlschule gingen noch der venetianisch angehauchte Porträtmaler Gustav Gaul (1836—1892) und der Rahlbiograph Aug. George-Mayer (1834—1889) hervor, aber auch der klassische Landschafter Josef Hoffmann (geb. 1831), der in den Museen naturhistorische Wandbilder malte und in den letzten Jahren durch die Ausstellungen der malerischen Früchte seiner Weltreisen viel Aufmerksamkeit erregt hat. Diese Tausende von Aquarellen und Zeichnungen entsprechen ganz seiner Erziehung zum Cyklischen. Auch Hansen hatte ihn gelegentlich so beschäftigt; in Hörnstein malte er den Gartensaal mit einem ganzen System von Jagdabenteuern des Schloßherrn aus, über Wände und Thüren weg, wie Giulio Romano im Palazzo del Tè.

In die Herrschaft der Rahlschule platzte jedoch, einem Meteor gleich, das Farbengenie Hans Makart (1840—1884) hinein. Rahls schwermonumentale Farbe wurde verdunkelt von den phantastischen Feuerwerken, die dieser kleine, stille, dämonische Zauberer abbrannte. Eine Zeit, wie die Makartzeit, wo eine ganze Großstadt, ihre Gesellschaft, ihre Kunst, ihre Mode, ihr Ausstattungswesen, ja selbst ihr Theater in den Bann eines einzigen Künstlers gerät, ja seinen Rausch teilen muß, und wo dieser Rausch sogar ins Ausland übergreift, das ist eine der glänzendsten Episoden der modernen Kunstgeschichte. Makart war eine seltene dekorative Kraft. Sein Atelier im Gußhause war an sich ein Meisterwerk, so daß man ernstlich daran dachte, es als Ganzes zu erhalten. Rudolf Alt, Charlemont, Pepino, noch andere haben es mit Wonne gemalt. Sein Festzug zur silbernen Hochzeit des Kaiserpaares (1879) ist der großartigste, der je stattgefunden; schon

die 35 Skizzen dazu bildeten einen Streifen von 300 Fuß Länge. 27 kolossale Festwagen bewegten sich darin, mit glänzend kostümierter Begleitung. Die Festzüge wurden durch dieses Unternehmen in ganz Europa wieder modern. Die prachtvollen Architekturen, die Makart im Aufriß und Durchschnitt zu seinem Privatvergnügen malte, sind weitere Beweise, welchen Nutzen das monumentale Neu-Wien aus seiner unvergleichlichen Begabung . . . hätte ziehen können. Seine



Abb. 151. Hans Makart.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Phantasie ging immer ins Großartige, Prächtige, Ueppige. Schon 1866 schrieb er an seine Mutter: „Es ist doch eine wahre Götterlust, auf so großer Leinwand herumschwirren zu können, ich werde mich befleißigen, nichts Kleines mehr zu malen." Und ein andermal: „Da geht's die Leiter auf und ab, ich habe nicht viel Waden zu verlieren." In Ermangelung von großen Aufträgen erging er sich auf eigene Gefahr in ungeheuren Tableaux, von einem malerischen Temperament, wie es seit Tiepolo kaum mehr vorgekommen. Von den „Modernen Amoretten" (1868, Graf Palffy), die ihn bekannt machten, bis zum „Frühling" (1884) war es ein ununterbrochener



Abb. 152. Hans Makart: Triumph der Ariadne.
Original in der kaiserl Gemäldegalerie in Wien.

Farbenrausch. „Die sieben Todsünden" (Horace Landau, Florenz), „Caterina Cornaro" (Berliner Galerie), der „Einzug Karls V. in Antwerpen" (Hamburger Kunsthalle), die „Abundantia"-Bilder (Pinakothek), „Bacchus und Ariadne" (kais. Galerie Wien),



Abb. 153. Hans Makart: Romeo und Julia.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

die „Kleopatra"-Scenen, die „Jagd der Diana", die „Fünf Sinne" (mod. Galerie Wien) u. s. f.; dazwischen glanzvolle Apparat-Porträts (Graf Edmund Zichy, Gräfin Duchatel, Charlotte Wolter als Messalina, Frau von Teschenberg und andere), Genrebilder, Landschaften, Stillleben von verschwenderischer Saftigkeit. Jedes solche Bild an der Wand war wie ein Fenster, das sich in eine andere Welt voll sinnlichster Pracht

öffnet. In eine Welt, wo das Auge das Organ für alle Schwelgereien und Blasiertheiten wird. Wo Illusion herrscht, Feerie, tolles Wunder, und ein unverantwortliches Kind dieses ganze Sinnenmärchen regiert. Leider wurde sein Bilderschmuck für das Treppenhaus des kaiserlichen Kunstmuseums nicht mehr vollendet; nur die Lünetten (berühmte Künstler mit ihren berühmten weiblichen Modellen zusammengeordnet) und die lichtstrotzende Studie zum Deckengemälde („Sieg des Lichtes") sind erhalten. Makarts Leistung bildet den Höhepunkt der koloristischen Evolution unserer Malerei, im Sinne der absoluten Farbe. Daß er darüber Zeichnung und Charakteristik vernachlässigte, wurde ihm immer wieder vorgeworfen, oft in der philisterhaftesten Weise. Es wurde ihm überhaupt immer alles vorgeworfen, und dennoch behielt er immer Recht, auch der Gesellschaft gegenüber. Er war auch gesellschaftlich ein Mittelpunkt, er veranstaltete fürstliche Feste und ein Hofstaat umgab ihn. Schüler hat er keine gebildet; was er konnte, das war eben nicht zu lehren. Dennoch war er für andere Künstler überaus anregend, er zog Talente ans Licht (Eduard Char-



Abb. 154. Hans Makart: Der Sieg des Lichtes über die Finsternis. Skizze.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.



Abb. 155. Makart im Atelier. Nach einem Gemälde im Besitze von H. O. Miethke (wahrscheinlich von E. Charlemont).

lemont, Hans Schwaiger und andere) und teilte mit ihnen sogar sein Atelier. Hie und da fand sich ein Schüler in partibus, wie Gustav Wertheimer (geb. 1847), der mit unausgegorenem Farbentalent im Makartformat „Kleopatra“-Scenen und dergleichen extemporierte. Er ist seit Jahren ein Pariser geworden. Es war ein Trauertag für Wien, als Makart starb, erst 44 Jahre alt (3. Oktober 1884).



Abb. 156. Hans Canon: Graf Wilczekſches Votivbild (Mittelstück).

Die Farbe um der Farbe willen — bei seinen Zeitgenossen stufte sich dieser Satz denn doch sehr mannigfaltig ab. Man betrachte Canon (Hans Straschiripka), die sichtbarste Figur neben ihm im malerischen Wien (1829—1885). Ein langbärtiger Kraftmensch mit Pumphosen und rotseidenem Piratengürtel, machte er schon persönlich Eindruck auf das Publikum, und die allegorischen Männer, die



Abb. 157. Hans Canon: Der Kreislauf des Lebens. (Deckengemälde.)

er später malte, waren oft förmliche Selbstbildnisse. Auch in Canons Form und Farbe lebte ein monumentaler Zug, er malte echt großwienerisch. Er kam von allerlei Abenteuern her und hatte sich selbst gemacht. Anfangs grenzte er mehr an Amerling, sein mit lustiger Buntheit aufgetakeltes Fischermädchen (1859) war ja solche Schönheitenmalerei für Salonwände, aber doch von derberem Gerüst. Später wurde er ein Niederländer. Schon sein „Rüdenmeister“ (1866) hat etwas von Snyders und Jordaens in sich. Bald tauchte er ganz in die Originalquelle ein; er gab sein ganzes Eigen an Rubens weg. Das wurde sein Ruhm und sein Verderben. Je mehr er von der Nachahmung der unnachahmlichen Manier des Vlamen freibleibt, desto genießbarer ist er. Mit der „Loge Johannis“ auf der Wiener Weltausstellung hatte er eine gewaltige Note angeschlagen; Rahl schien darin eine höhere Farbenstufe erstiegen zu haben, eine quasi-tizianische, die ihm vorgeschwebt. Der prächtige kleine Hausaltar für seinen Beschützer, den Grafen Hans Wilczek, hat etwas Quattrocento-Element. Dann wurde er immer mehr ein nachgeborner Rubensschüler, ein verspäteter Jordaens. Sein riesiger „Kreislauf des Lebens“ an der Decke des Treppenhauses im naturhistorischen Hofmuseum ist in der Art der Amazonenschlacht komponiert und stark mit unklarer Naturphilosophie geschwängert. „Fressen und Gefressenwerden“, sagte er mir selbst. Als Bildnismaler nahm er eine wichtige Stellung ein, ging aber oft im nachgedunkelten Galerieton unter. Wo er mehr Lokalfarbe behielt, wie in gewissen Damenporträts (Gräfin Dubsky, Baronin Bourgoing, Gräfin Schönborn u. s. f.), war er meisterhaft breit und ausgiebig. Gegen sein Ende hin betrieb er mit derselben Wirkung eine wuchtige Primamalerei. Jedenfalls hat er wesentlich dazu beigetragen, die Wiener Malerei auf dem geistig erhöhten Niveau der Wiener Wiedergeburtszeit zu erhalten. Wie Makart, hat auch er keine Schule gegründet. Aber er befruchtete

nicht einmal einen Kreis, was Makart in hohem Grade that. Um Makart schlossen sich große und kleine Talente zusammen, darunter Karl Leopold Müller, der Tiermaler Karl Rudolf Huber, der Genremaler Franz Rumpler, die Landschafter Emil J. Schindler und Robert Ruß; selbst Lenbach spielte von München aus herein und machte sogar Makarts denkwürdige Expedition nach Aegypten mit. Durch diesen Zusammenschluß erlebte das Künstlergefühl als solches im Wien der siebziger Jahre eine gesellschaftlich anregende und auch künstlerisch nicht unfruchtbare Steigerung. Es wurde dem Publikum imponiert, zum ersten Male, und die Kunst wurde seitdem selbst in der reinen Erwerbssphäre „höher notiert". Abseits dieses Kreises standen als Einzelgrößen nur Canon, der mit Makart um den Rang des „representative man" in der Wiener Malerei stritt, der edle, anspruchslose Pettenkofen und Alois Schönn.

Von Wichtigkeit für die Entwicklung der Wiener Farbe wurde da namentlich die Gruppe der Orientalisten. Aeußerlich nicht zusammengehörig, sind sie durch gleiches Streben untrennbar verschmolzen. Wie die Franzosen ins Land der Sonne gingen, um Licht und Farbe zu holen, Delacroix nach Marokko, Fromentin, Diaz, Vernet nach Algier, so gingen die Wiener Farbensucher nach Aegypten. Leopold Karl Müller (1835—1892), der „Aegypter" genannt, war acht Jahre lang Karikaturenzeichner des Wiener „Figaro" gewesen, ohne malerisch zu verdorren. Pettenkofen wies ihn auf die Farbe des Südens hin, um die er dann mit zäher Ausdauer rang. Eine Zeitlang unterlag er, wie sein großer „Markt zu Tantah" zeigt, dem Einflusse Makarts, der ihm aber schadete. Seine Eigenart ist es, die Farbenpracht des Orients nicht großartig zusammen zu ballen und wieder zu entfalten, sondern das milde Spiel des Sonnenlichtes in seinen alltäglichen, idyllischen



Abb. 158. Hans Canon: Die Loge Johannis.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.



Abb. 159. Karl Leopold Müller. Büste von V. Tilgner.

Stimmungen, den blaugrauen Reflex des Himmels auf spiegelnder Menschenhaut wiederzugeben. Diese Haut stellte er schließlich in seinen Einzeltypen mit eigentümlich zurechtgeschliffener Feinheit und Wahrheit dar. Ebers, der Aegyptenkenner, den er auch illustrierte, würdigte all das am meisten. Müllers Hauptbilder („Lagernde Karawane", „Abend vor Kairo" und andere) stellen sich noch höher, wenn man sie mit denen deutscher Aegyptenmaler vergleicht; Karl Werners Nilbilder sind mit ihnen verglichen trockene Veduten, die algerischen Scenen Gentz' werden hart und bunt. In neuerer Zeit hat Müller in Karl Wilda (geb. 1854) einen trefflichen Nachfolger gefunden, und zuletzt ist in dieser Richtung noch Alfons Mielich (geb. Klosterneuburg 1863) zugewachsen, der kürzlich bei altarabischen Entdeckungen viel genannt wurde. Auch Alois Schönn (1826—1897) ging solche farbige Wege, doch verlegte er sich mehr auf italienische Stoffe. Zu Beginn der siebziger Jahre erregte sein „Fischmarkt zu Chioggia" große Hoffnungen. Das Bild, mit seinen tiefen Schattenmassen, durch welche von außen



Abb. 160. K. L. Müller: Kamelmarkt.

her die prächtigsten Reflexe spielen, ist für damals ein großer Fortschritt. Noch andere Bilder („Sommertheater in Chioggia" und dergl.) folgten, in denen die blauesten Himmel und ein honiggelbes Sonnenlicht ihr schönes Unwesen trieben. Schönn war von



Abb. 161. K. L. Müller: Nefusa.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

unermüdlichem Schaffensdrang und füllte seine Bilder auch gern mit volksmäßiger Staffage; aber eine gewisse Schwerfälligkeit hinderte ihn am letzten Aufschwung, er behielt meist etwas Eingedicktes und Unfreies. Im Auftrage der Regierung hat er auch einige große Veduten aus Wien gemalt („Freiung", „Am Schanzl"), mit



Abb. 162. K. L. Müller: Kleinkrämers Mußestunden.



Abb. 163. Alois Schönn: Römisches Winzerfest.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

wienerischem Volkstreiben. Knapp vor seinem Tode, in seinem letzten Bilde („Kirchweih zu St. Lucia") machte er eine interessante Schwenkung zu kühler Frische; es war zu spät. Der Bedeutendste war freilich August Karl v. Pettenkofen (1822—1889), ursprünglich „Pettenkoffer", der mit Leopold Müller unter einem gemeinsamen Grabdenkmal (von Tilgner) ruht. Pettenkofens Anfänge waren recht vormärzlich. Artaria besitzt ein Bild von ihm: „Heimkehr eines Wieners nach der Revolution", mit dem ersten Blick hinab auf die Vaterstadt, das ist noch mehr gezeichnet als gemalt und voll rein lokalen Gemüts. In großen lithographischen Werken behandelte er zunächst „Das kaiserliche und königliche Militär", in dem er selbst als Kadett gedient. Im Gefolge desselben zog er dann nach dem aufständischen Ungarn. Das Nämliche that Schönn, der einmal sogar als Spion gefangen wurde. Und in der Sonne Ungarns, unter dem glänzenden Himmel des Alföld, ging Pettenkofen das Geheimnis der Farbe auf. Dort wurde er zum größten Genremaler der Monarchie. Er fand, daß auch die Theiß ein kleiner Nil ist und ebenso malerisch zerklüftete Ufer von hartgedörrtem Schlamm hat. Die braunen Hirten in ihren weißen Gatyen, wie sie so über die Pußta sprengten, erschienen ihm wie Araber in ihren Burnussen. Und die himmlischen Phänomene waren sogar entschieden weniger einförmig als im Nilthale. Die kleine Theißstadt Szolnok wurde sein Hauptquartier. Sie befand sich damals noch in sehr urwüchsigem Zustande und bot ihm Stoff zu massenhafter Arbeit. Wie oft hat er, seit 1853, den „Markt zu Szolnok" gemalt, mit der kalkweißen Mariensäule inmitten des bunten Gewühls von Volk, Gespannen und Obstpyramiden. Er hat Szolnoker Märkte aus allen Entwickelungsstadien seiner Farbenkunst; einige davon gehören zu seinen besten Bildern. Die künstlerischen Anregungen, denen er folgte, waren französisch. Charlet, Raffet, Horace Vernet hatten den französischen Soldaten lithographisch verewigt. Pettenkofens „Scenen aus der Ehrenhalle des k. k. Militär-Fuhrwesenkorps aus dem Jahre 1849" (1851) konnten sich daneben sehen lassen. Dieser lithographische Ton ist auch die Farbe seiner ersten ungarischen Bilder, deren Tonleiter sich in äußerst feinen, malerisch vornehmen Grauheiten bewegt. Einige sind wahre Meisterwerke,



Abb. 164. August v. Pettenkofen: Der Markt in Szolnok.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

zum Beispiel der „Verwundetentransport“ oder das miniaturfeine „Russische Biwak“. Er bevorzugte stets die kleinen Formate, wie Meissonier, der seit seinem ersten Pariser Aufenthalte (1852) Einfluß auf ihn bekam. Sein Bild: „Nach dem Duell“ wurde gewöhnlich für Meissonier gehalten. Aber Pettenkofen gab alles saftiger und breiter. In den sechziger Jahren bewerkstelligte er den Uebergang zur tiefen Farbe, die er dann bis zur höchsten Leuchtkraft steigerte. Ein Stallinneres voll



Abb. 165. A. v. Pettenkofen: Das Rendez-vous.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

sommerlich warmen Schattens, mit einem Burschen in weißem Linnen an der Thüre, wo ihn die grelle Sonne bescheint — das ist wohl das stärkste in dieser Richtung. Es war eine Prachtkunst, die er nun betrieb; sie überquoll von elementarem Lichtreiz und Schattenzauber. Erst 1870 kam er nach Venedig, wo er dann so heimisch wurde. Dort und im weiteren Italien malte er ungezählte Studien von größter Frische. Diese Scenen aus den Küchen und Werkstätten, Straßen und Höfen waren voll des Augenblicks, er malte alle Launen des Zufalls mit. Und das machte auch seine Farbe bunter; die tieftonige Atelierfarbe der holländisch



Abb. 166. A. v. Pettenkofen: Der Apotheker.
(Sammlung Lobmeyr.)

geschulten Franzosen wich einer mehr freilichtmäßigen, moderneren Auffassung. Und diese wieder ganz zuletzt einer vierten oder fünften Manier, die als Mosaik heller Flecke von Lokalfarbe berührt. Ueberhaupt war er keiner, der verknöchern konnte. Ein unverbesserlicher Grübler und Zweifler, war er immer weniger mit sich zufrieden. Verschlossen, stolz, einsam, immer unterwegs — er hatte in Wien nicht einmal eine Wohnung, nur ein Atelier in der Akademie — war er der Sonderling unter den Wiener Malern. Nebenbei sei bemerkt, daß viele mit seinem Namen bezeichnete Bilder, die ihm auch sehr ähnlich sehen, von seinem Bruder Ferdinand herrühren, der sich ganz in seine Weise hineingearbeitet hatte, dann aber von ihm bewogen wurde, anders zu signieren, und die Signatur „Fernand“ wählte.

So war der farbige Realismus in Wien thatsächlich zu einem farbigen Idealismus geworden, der in Makart gipfelte. Der Ungar Munkácsy und der Pole Matejko waren gleichwertige Träger des nämlichen Prinzips. Bei beiden trat noch das nationale Element mächtig in den Vordergrund, und bei Matejko die historische Tendenz, die Seele aller polnischen Kunst. Schon Arthur Grottger (geb. Ottyniowice 1837, gest. Amélie-les-Bains 1867) hatte den nationalen Schmerz als Kunststoff gestaltet. Seine ergreifenden Scenenreihen aus den Leiden Polens („Warschau“, „Polonia“, „Lituania“, „Der Krieg“ im Besitz des Kaisers) haben noch einen romantischen Zug, der bei Matejko ein historischer wurde. Auch seine Hand gab die Fackel weiter, in eine stärkere, denn in seinem Todesjahre 1867



Abb. 167. Jan Matejko. Selbstbildnis.

tauchte auf der Pariser Weltausstellung Matejkos „Warschauer Reichstag" auf. Grottger ist eine ergreifende Erscheinung. Auf der polnischen Kunstausstellung zu Lemberg 1894 machte er diesen Eindruck. Da sah man auch, wie tief die Poesie Schwinds bei ihm haftet; selbst wenn er etwa seine Abenteuer mit dem Kameraden Maszkowski in Reihen von Bleistiftblättern darstellt. Er war eine tiefelegische Chopin-Natur und weckte zärtliche Sympathien. Der Generalmajor Graf Alexander Pappenheim wurde ihm ein zweiter Vater. Graf Johann Palffy nahm ihn 1864 mit nach Venedig, wo er mit Feuereifer nach Bellini und Tizian malte. Als Kolorist kam er heim und hauste namentlich beim Grafen Stanislaus Tarnowski in Sniatynka. Er verlobte sich mit Wanda Monné, die man auf der



Abb. 168. Jan Matejko: Des Künstlers Kinder.

Abb. 169. Jan Matejko: Kosciusko bei Raclavice.



Abb. 170. Jan Matejko: Der Reichstag zu Warschau 1773.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Lemberger Ausstellung so oft von ihm gemalt sah und der sein Cyklus vom Kriege gewidmet ist, mittelst einzelner versteckter Buchstaben, die zusammen „Dla mej Wandy“ (für meine Wanda) bedeuten. Er starb als Bräutigam. Jan **Matejko** (geb. Krakau 1838) wandelte nicht in Grottgers „Thal der Thränen“, sondern war ein Kämpfer und schwang den Pinsel wie ein Schwert. Sein „Reichstag“ schlug wie eine Bombe ein, denn die historische Malerei war für Mitteleuropa durch Pilotys hohle Kleiderpinselei längst entseelt und entgeistigt. Nun füllte sie sich plötzlich mit flammender Leidenschaft und einer gewaltthätigen Tendenz, deren politischer Sinn, indem er scheinbar auf Vergangenes zielte, die Gegenwart traf. Es war politische Protestmalerei, aber von so starken malerischen Eigenschaften, daß Freund und Feind die neue Erscheinung anerkannte. Die folgenden großen Bilder verstärkten noch den Eindruck; nennen wir bloß die „Lubliner Union“, die „Russischen Gesandten vor Stefan Báthory“, die „Schlacht bei Tannenberg“, die kolossale „Huldigung Herzog Albrechts von Preußen vor König Sigismund von Polen“, diese Symphonie in drohendem, zornigem Rot, den nicht minder riesigen „Entsatz Wiens durch Johann Sobiesky“, den er dem Papste verehrte und der nun im Vorsaale der Stanzen Raffaels durch seinen heftigen Kolorismus die Augen für alle alten Fresken stumpf macht. Das alles und anderes mehr war mit der nämlichen heroisch übersteigerten Farbe gemalt, meisterlich in der nationalen Charakteristik und einem stürmischen Draufgängertum, aber auch zum Teil infolge fataler Kurzsichtigkeit von Jahr zu Jahr verworrener. In dem Riesenbilde der „Jungfrau von Orleans“, wo das ganze Gewimmel durch zahllose stählerne Häkchen untrennbar zusammengeheftelt erscheint, erreichten diese Mißstände ihren Gipfel. Wie gern er in nationaler Charakteristik herumbohrte, zeigt eine Folge von fünfzig polnischen Königsbildnissen, zum Teil erfundenen, die für die Vervielfältigung in Bleistift ausgeführt wurden und trotzdem nicht langweilen. Mit seinen letzten Kräften malte er die Krakauer Marienkirche aus, die Umgebung jenes Hochaltars, dessen lebenstrotzende Figuren, von Veit Stoß in Holz geschnitzt, auf ihn so weckend gewirkt hatten. Ein sitzendes Selbstbildnis von heroischer Kraft, das Matejko hinterlassen hat, ist wie das Selbstbekenntnis einer Gewaltnatur, die vielleicht zum mittelalterlichen Kriegsfürsten geboren war, aber moderner Maler wurde. Matejko starb 1893 als Direktor der Kunstschule zu Krakau. Michael Munkácsy geht uns als Ungar hier nur indirekt an durch den Einfluß, den seine berühmten großen Wandergemälde auf den Czechen Vaclav **Brožík** ausübten (geb. Neuhütten bei Beraun 1851, gest. 1899 als Professor in Prag). Brožíks geistiges und farbiges Temperament reicht für solche Maßstäbe nicht aus, während er bäuerliche Scenen aus Nordfrankreich in ruhiger Tonart mit einer hübschen Bastien-Lepageschen Technik durchführt und, seltsamer Widerspruch, das höfische Leben des 18. Jahrhunderts mit einer ultraglatten Feinpinselei zu schildern liebt. Die Anregung zu den reisenden „Wandbildern“ erhielt er von seinem Schwiegervater, dem welt- und kunstkundigen Charles **Sedelmayer** in Paris (einem Wiener), der auch Munkácsys Manager war. Diese Kunstgroßhändler oder Großkunsthändler sind eine ganz charakteristische Erscheinung der siebziger und achtziger Jahre. Sie haben zwar durch sogenannte



Abb. 171. Vaclav Brozik: Tu felix Austria nube.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Sensationsbilder und Reklamemalerei größten Stiles das Publikum amerikanisiert, aber mitunter Ersatz für mangelnde große Staatsaufträge geboten. In Wien haben namentlich Georg Plach (1818—1884) und nach ihm H. O. Miethke (geb. 1834) Verdienste um Kunst und Künstler. Sie gingen über das landläufige Versteigerungsgeschäft hinaus und regten das Schaffen an. Makart verkaufte ihnen viel, Miethke war die längste Zeit sein fester Anker, wie auch der Emil Schindlers, des Radiermeisters William Unger und anderer. Sedelmayer also und Munkácsy waren die Quellen von Brožiks großer Historik. Der „Huß vor dem Konzil in Konstanz" (im Wege einer Geldsammlung angekauft, jetzt im Sitzungssaale des Prager Rathauses) ist das beste dieser wandernden Bilder, trotz eines überwiegenden Schwarzgrau; sein jüngstes noch größeres Gemälde einer „Doppelhochzeit im Hause Habsburg" (Tu felix Austria nube, in der kais. Sammlung) ist mit äußerster Sorgfalt durchgearbeitet, aber bunt und hart. Unter den Pragern, die um diese Zeit das historische Genre nationaler Färbung im größeren Maßstabe pflegten, ist noch Franz Ženišek (geb. Prag 1855) zu nennen, dem es aber an Urwüchsigkeit fehlt. Keiner der Böhmen erreichte den etwas älteren Gallaitschüler Jaroslav Czermak (1831—1878), der der neubelgischen Farbe eine eigene halb heroische, halb melancholische Glut abgewann. Seine Lebensbilder aus den südslavischen Ländern, bis Montenegro hinab, wo er längere Zeit Gast des Fürsten Danilo war, sind



Abb. 172. J. Czermak: Lomnicky auf der Prager Brücke.

romantische Ethnographie, die sich eine erotisch anmutende farbige Tonart geschaffen hat.

Und noch eine bedeutende Gestalt ist zu erwähnen, die mitten in der trunkenen Makartzeit als etwas ganz anders Geartetes, unverstanden und angefeindet, durch die monumentale Malerei Wiens ging. Es ist die ebenso zierliche, als tragische Gestalt Anselm Feuerbachs (geb. Speier 1829, gest. 1880), der ein Jahr vor seinem Tode schrieb: „Glaube mir, in fünfzig Jahren werden meine Bilder Zungen bekommen und sagen, was ich war und was ich wollte." Er hat schon jetzt Recht. Ein moderner Kämpfer von heute war er schon 1869, als sein „graues" Gastmahl des Plato in München den Hohn der Pilotyaner erregte. Feuerbach war kein eigentlich Farbiger, wenigstens nicht in unserem südlicheren Sinne. Und doch suchte er zeitlebens die Farbe „mit der Seele", wie seine Iphigenia die Heimat. In Venedig und Rom raffte er sie zusammen und die große Form dazu, und das alles wollte er mit dem Geiste von heute erfüllen. Ein Naiver, das heißt ein künstlerisch Starker, hätte sich ein solches Programm nicht zurechtgedacht, sondern zurechtgemalt. Vielleicht scheiterte er daran, daß er aus einer so denkenden Familie kam; ein Abkömmling von Gehirnen, nicht von Sinnen. Er wurde 1873 an die Wiener Akademie berufen, aber er und Wien blieben sich fremd. Der Kampf um sein malerisches Programm, den er in großen Gemälden führte, fand hier, wie in Deutschland, wenig Verständnis. Heute würde man das „Urteil des Paris", das in der Hamburger Kunsthalle hängt, besser schätzen, und vollends die „Medea", deren Meereslandschaft eine Art Böcklinschen Wurf hat. Was Feuerbach jedenfalls geschadet hat, war sein Drang, heroische, dramatisch bewegte Scenen zu malen, sogar Amazonenschlachten und Titanenstürze. Gelungen sind ihm eigentlich nur die stillen Stimmungen: die sehnsüchtige der Iphigenia, die poetisch-feinschmeckerische des Hafis, die ahnungsvolle des jungen Dante, die trauernde der Schackschen Pietà. Trotzdem ist es wertvoll für Wien, daß es seine Deckenbilder in der Akademie der bildenden Künste besitzt, denn sie sind eine große Anregung, ins Edle zu streben. Das erst 1893 enthüllte Riesenbild des Titanensturzes (8,30 Meter hoch, 6,40 Meter breit) ist eine Frucht zwanzigjähriger Zusammenraffung und Selbstverdichtung. Schon das giebt ja zu denken, denn solche Riesensachen soll nur einer unternehmen, der sie mühelos aus dem Aermel schüttelt. Die großen Großmaler haben sich damit nicht zwei Jahrzehnte gequält, sondern es aus der sicheren Technik ihrer Zeit heraus naiv heruntergehandwerkt. Die Freudigkeit eines nicht zweifelnden und nicht zaudernden Arbeitens aus dem Vollen ist dann auch das unmittelbar Erhebende an dem Eindrucke auf den Beschauer. Er fühlt sich von einer Naturkraft berührt und in ein freieres Sein emporgetragen. Uebrigens hat Feuerbachs kurze Lehrthätigkeit in Wien gute Frucht getragen. Seine Schüler sind immerdar Pfleger des Edlen geblieben. Er starb als Schwindsüchtiger einsam in seinem Gasthofszimmer zu Venedig, ein Opfer des Kampfes um die neue Kunst. In seinem Buche: „Ein Vermächtnis" (Wien 1882), das jetzt besonders lesbar erscheint, ist viel Melancholie seines Lebens ausgedrückt, noch mehr freilich schüchtern angedeutet. Die Kritik hat ihm zeitlebens weh gethan. Als das Beste, was über ihn geschrieben worden, preist er



Abb. 173. Anselm Feuerbach: Titanensturz. Deckengemälde in der Aula der k. k. Akademie der bildenden Künste zu Wien.

folgenden Ausspruch eines Berliner Kunstrichters: „Wenn man vor einem Feuerbachschen Bilde steht, so weiß man nicht, was man sagen soll.“ Nach der Tragödie Feuerbach möchte man beinahe das Satyrspiel Romako folgen lassen. Auch Anton Romako (geb. Atzgersdorf bei Wien 1834, gest. Wien 1889) war ein Verfolgter der Kritik. Verworrene Lebensführung hatte wohl auch seine Kunst verwirrt, aber er war von Hause aus ein großes Talent. Er kam von Rahl her, hatte aber immer schulwidrige Neigungen. In den sechziger Jahren sah ich von ihm ungarische Erntebilder, wo die Figuren tiefblaue Schatten auf gelbe



Abb. 174. A. Romako: Die Lieblingshenne.

Stoppelfelder warfen. Er wagte das schon damals. Aus den siebziger Jahren erinnere ich mich an eine Volksmadonna (in ganz irisierenden Farben), auf welche Pius IX. sagte: „Die heißt gar nicht Maria, sondern Giuseppina.“ Er hatte das Zeug zum Secessionisten. Er malte eine kleine Amazonenschlacht als unentwirrbaren Knäuel ritterlicher Rüstungen in zierlichster Ausführung; ein Handgemenge toller Harnische und Lanzen. Oder den Triumphzug eines Imperators, nachts bei Fackelschein und Scheiterhaufenlicht; alle Gebäude, Menschen, Rosse aus Schokolade und an den Rändern vergoldet. Der Kaiser besitzt sein Bild: „Tegetthoff auf der Kommandobrücke bei Lissa“; nichts als feurige Rauchwolken, ein paar Mastspitzen und eine krampfhafte schwarze Uniformfigur, mit ausgespreizten



Abb. 175. Ferdinand Laufberger: Scene aus dem Wiener Prater.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Beinen auf der Brücke stehend, die Hände in den Taschen, alle Nerven des Augenblicks im Gesichte. Psychologisch wahr bis an die Karikatur. Er war eine geniale Anlage; seine großen Landschaften und Damenstücke in Aquarell, die auf der historischen Ausstellung von 1898 zum Vorschein kamen, erregten Staunen. Er lebte jahrelang in Rom und machte die ganze Erotik einer ultrarömischen Ehe durch, in der sogar ein Doppelselbstmord vorkam.

Im Gefolge der monumentalen Malerei hat sich auch die mehr dekorative reichlich ausgebildet. Eine emsige Thätigkeit entwickelte Ferdinand Laufberger (geb. Mariaschein, Böhmen, 1821, gest. Wien 1881), seit 1868 Professor an der Wiener Kunstgewerbeschule. Seine größeren Arbeiten haben jedoch zuviel äußerliche Kalligraphie im Leibe, und damit hängt wohl zusammen, daß er besonders geeignet war, das von Semper hochbewertete Sgraffito wieder einzuführen. Als Zeichner von kleinbürgerlichem Humor war er schätzbar; einige seiner figurenreichen Lebensbilder aus früherer Zeit (Prater) steckten voll kleiner Beobachtungen. Einmal malte er sogar das Publikum im Pariser Louvre. Der Vorhang für die komische Oper (das abgebrannte Ringtheater) war von ihm. Auch mehrere österreichische Banknoten rührten von ihm her und waren neben den von Führich gezeichneten die besten. Unter den neueren Künstlern dieser dekorierenden Richtung hat sich Julius Berger (geb. Neutitschein 1850, Professor) durch sein fünfzehneinhalb Meter langes Deckengemälde im „Goldsaale" des kaiserlichen Kunstmuseums bemerkbar ge-

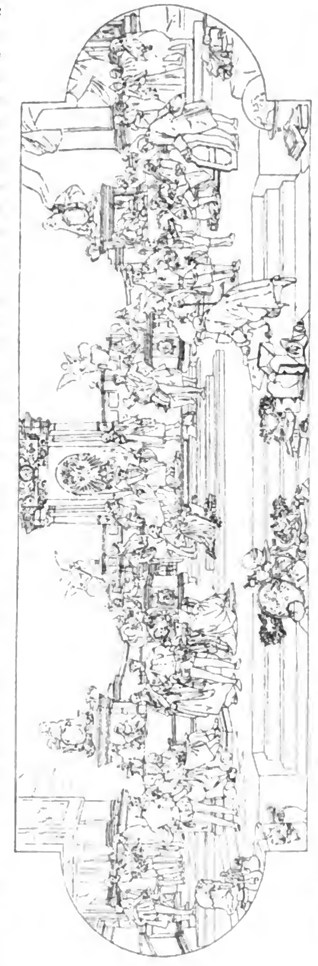


Abb. 176. J. Berger: Die Mäcene des Hauses Habsburg. Deckengemälde im Hofkunstmuseum. Nach einer Federzeichnung von G. v. Kempf.



Abb. 177. Gustav Klimt: Das Shakespeare-Theater. Deckenbild. Burgtheater.

macht. Es stellt auf einem gebauten Schauplatz die „Mäcene der bildenden Künste im Hause Habsburg" dar. Kaiser Max I. und sein Kreis bilden die Mitte. Die Figuren sind lebensgroß, die Behandlung fließt „elegant", die Farbe ist hell. Alle moderne Tendenz fehlt, wie bei ihm überhaupt. Sein letztes Bild, eine Ansicht seines Ateliers, ist das Aeußerste an altschulmäßigem Malen des Punktes auf jedem i. Die Brüder Gustav (geb. 1862) und Ernst Klimt (1864—1892) haben mit Franz Matsch (geb. 1861) — sämtlich Laufbergerschüler — die Treppenhäuser des Burgtheaters mit Deckengemälden versehen, in deren warmem Ton ein Nachklang der Makartzeit fortwirkt. Noch reicher, ja prächtig klingt dieser in ihren Zwickelbildern für die Treppenhalle des Kunstmuseums an. Neuerdings haben Gustav Klimt (Ernst starb früh) und Matsch die Deckenbilder für den Festsaal der Universität übertragen bekommen. (Ueber Gustav Klimt wird erst bei der Secession die Hauptsache zu sagen sein.) Matsch malte für das Achilleion auf Corfu, für das Jagdschloß in Lainz (mit beiden Klimt) und für das rumä-

nische Königsschloß in Sinaia. Er ist eine fruchtbare Phantasie, mit etwas starkem Hang zum Brillanten und Süßen. Sein riesiges Mittelbild für die Decke der Aula („Triumph des Lichtes") ist eine Musterkarte seiner Blendungskünste. Dabei ist er sehr vielseitig und voll technischer Einfälle, auch für Plastik und Kunstgewerbe. Diese Arbeiten werden später zu besprechen sein. An den Decken des Burgtheaters finden wir noch den Prager Professor Adalbert Hynais (geb. Wien 1854) mit zwei helltönigen Zusammenstellungen österreichischer Bühnendichter; übrigens giebt seine zierlich durchgebildete Pariser Technik ihr bestes an den kleinen, mutwillig detaillierten Camaïeu-Einlagen der Logenbrüstungen. Zwei Plafonds im Burgtheater sind von Karl Karger (geb. 1848), der einst den Südbahnhof und den Graben nebst all ihrem Publikum mit zierlicher Handfertigkeit abgebildet. Er ist in allerlei Techniken gewandt und hat manches Virtuose zu künstlerischen Festgeschenken an den Kaiser, den Kronprinzen Rudolf u. s. f. (Albums) beigesteuert. Er ist Professor an der Kunstgewerbeschule und hat eine ganze, eigenartige Schule gegründet, mit der er seit Jahren an der Ausschmückung einer Grazer Kirche arbeitet. Von Josef Fux (geb. 1842) ist der allegorische Hauptvorhang des Burgtheaters, eine etwas unruhige Temperascene, mit Charlotte Wolter als tragischer und Katharina Schratt als komischer Muse. Fux ist ein Kostümtalent und Makart vertraute ihm die ganze Schneiderei des Festzugs an. Eine der interessantesten Gruppen desselben, den Jagdzug des Grafen Breuner und anderer Jagdherren, hat er dann als kolossales friesartiges Aquarell gemalt. Er wurde zum Leiter des Ausstattungswesens am Burgtheater ernannt und beherrschte die kostümfrohe Zeit der „Historien" Dingelstedts. Ein schweres Gehirnleiden hat kürzlich seinem Wirken ein Ende gemacht. Sein Zeitgenosse an der Hofoper als Leiter des Ausstattungswesens war Franz Gaul, der Bruder Gustavs (geb. 1837). Ursprünglich Schlachtenmaler, wurde er nachgerade ein Kostümgelehrter und glücklicher Sammler



Abb. 178. Karl Karger: Auf dem Südbahnhof.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.



Abb. 179. F. Gaul: Herzog von Grammont in Karlsbad. 1864.

solcher Dinge. Beide Hoftheater machten unter dieser Leitung eine glänzende dekorative Epoche durch, das Burgtheater zunächst seine Makartzeit. Makartsche Nachklänge rauschen auch durch die Malereien Eduard Veiths (geb. Neutitschein 1858) im Deutschen Volkstheater und noch anderen Theatersälen (Prag, Berlin). Er hat eine starke malerische Ader, die ihre Wirkungen hauptsächlich auf einen üppigen, doch müden Crêmeton aufbaut. Eine gewisse Schnellfertigkeit und Stegreifweise schadet ihm, doch ist er auch der feinsten zeichnerisch-malerischen Durcharbeitung fähig, wie in seinem „Jungbrunnen", der mit allen modernen Pfeffern Englands gewürzt ist. In diese Sphäre der Tonpikanterien und aparten Würzen gehört noch Alois Hans Schram (geb. 1864), der unter anderem das Café Habsburg ausgemalt hat. Er ist der Süßeste in einer ganzen Gruppe von Malerisch-Süßen, gegen die sich die Herbheit der Secession stemmt. Eine besondere Stelle unter den Dekorateuren nehmen die Brüder Franz (1840—1890) und Karl Jobst (geb. 1835) ein, die in Kirchen und Burgen das Mittelalterliche pflegen. Ihre Thätigkeit in Fresko, Glasmalerei u. s. w. geht durch die ganze Monarchie (Stefansdom, Votivkirche, Sühnhaus, Ambras u. s. f.), sie sind die eigentlichen Fortsetzer der Führichzeit.

Im Uebergang vom Geschichtsbild zum Sittenbild stoßen wir, an gesonderter Stelle, auf Julius v. Payer (geb. Schönau bei Teplitz 1842), den Entdecker von Franz Josefs-Land. Schon die Reihe kleiner Landschaften, die gleich nach seiner Heimkehr auf Grund seiner Skizzen durch Adolf Obermüllner ausgeführt wurden, weckte im Pubikum großes Interesse für die künstlerische Seite seiner Polarthaten. Als er später, in München und Paris gebildet, selbst zum Pinsel griff, um zunächst Franklins Schicksal zu malen, hatte er sich in der ersten „Bai des Todes" durch ein



Abb. 180. F. Gaul: Mitglieder des Burgtheaters unter Laube.



Abb. 181. F. Gaul: Laube unter seinen Schauspielern.

zähes Braun durchzukämpfen. Er überwand es und auch sein ursprüngliches Spitzigmalen, und schon die selbsterlebte Scene „Nie zurück!“ (1892, kaiserliche Galerie) und noch mehr die zweite „Bai“ zeigen ihn auf bedeutender künstlerischer Stufe. Der Verlust eines Auges durch einen ärztlichen Zufall war für ihn gerade in der ersten künstlerischen Entwicklung ein schwerer Schlag; er mußte dann neu sehen lernen. Das bürgerliche Sittenbild wurde an der Schwelle der siebziger Jahre



Abb. 182. Ed. Veith: Der Jungbrunnen. (Photographie-Verlag von Franz Hanfstängl.)

durch Eduard Kurzbauer („Die ereilten Flüchtlinge"), das kostümierte durch Heinrich v. Angeli („Der Rächer seiner Ehre"), größtenteils mit Münchener Mitteln, auf eine beträchtliche Höhe gehoben. Kurzbauer (1840—1879) kam zu



Abb. 183. Eduard Kurzbauer: Leni.

Piloty, wurde aber bald sehr selbständig. Er ist der intimste österreichische Erzähler seit Waldmüller und ein Kolorist von ungewöhnlich wohliger Frische. Sein früher Tod, an Karies des Kiefers, wurde sehr beklagt. Angeli (geb. Oedenburg 1840) wandte sich bald dem Bildnis zu. Der meist in Venedig lebende Aquarellist



Abb. 184. Eduard Kurzbauer: Die ereilten Flüchtlinge.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Ludwig Passini (geb. Wien 1832) wuchs sich rasch zu dem bedeutendsten Genremaler neben Pettenkofen heraus. Seine feine Beobachtung des Volkslebens und die samtige Weichheit seiner in alle Tiefen gehenden, auch der Glut fähigen Farbe gaben ihm ungewöhnlichen Wert. Bilder wie „Die Kürbisverkäufer von Chioggia" oder die Brücke mit den vielen Neugierigen hatten durchschlagenden Er-



Abb. 185. Heinrich v. Angeli: Jugendliebe.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

folg. Eine verwandte, doch etwas härtere venezianische Art hat Emanuel Stöckler (geb. Nikolsburg 1819). In Venedig fand auch Cecil van Haanen (geb. 1844) seine oft bestechende Genrekunst. In den siebziger Jahren namentlich konnte er sich mit den eleganteren Genremeistern des zweiten Kaiserreiches messen. Bilder, wie seine „venetianischen Perlenfasserinnen" reichen doch über den Ninetta-Stil hinaus, wenn auch diese ganze, dem Bourgeoisgeschmack angepaßte Welt nach Palette und überhaupt Métier schmeckt. Ein liebenswürdiges, sauberes Talent kündigte sich dann in Franz Rumpler an (geb. Tachau 1848), versank jedoch in



Abb. 186. Ludwig Passini: Kürbisverkäufer von Chioggia.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

einer Professur, um erst zwanzig Jahre später in Miethkes Salon plötzlich mit der ganzen bunten Ernte dieser Zeit aufzutauchen. Es war eine angenehme Ueberraschung, obgleich die persönliche Note des Künstlers sich nicht so stark erwies, als seine Aufnahmsfähigkeit und technische Durchbildung. Der Einfluß Pettenkofens ist am öftesten zu spüren, aber auch die Betrachtung eines altdeutschen Bildes hat ihn manchmal angeregt. Ist Rumplers Gebiet das Zierliche, so lebt Hans Temple (geb. Littau, Mähren, 1857) im Robusten. Er hatte, nach allerlei Genreversuchen, die praktische Idee, das zeitgenössische Bildnis genremäßig einzukleiden. Er begann dies eigentlich mit einer „Schubertiade", die den Komponisten im Kreise seiner



Abb. 187. Franz Rumpler: Kinderreigen.

Freunde am Klavier zeigte. Dann ging er zu Wiener Künstlern über, die er in ihren Ateliers malte. Der Radiermeister William Unger, in scharfer Arbeitsbeleuchtung, gelang ihm besonders. Die Bildhauer Benk, Tilgner, Weyr, Scharff, Zumbusch folgten, wobei Menschen und Gipse interessant gegeneinander gestellt waren. Das Beispiel Edouard Dantans in Paris ist nicht zu verkennen. Noch andere elegante Interieurs mit Bildnissen lagen dazwischen. 1898 folgte ein ähnlicher Porträtkreis im Makartzimmer Nikolaus Dumbas. Auch die Hochzeit des Herzogs Ernst von Koburg hatte er gelegentlich in der Rückschau zu malen. Das Kaiserjubiläum von 1898 gab Veranlassung zu dem bildnisreichen Bilde der Eröffnung des Kruppschen Theaters in Berndorf. Bei seiner handfesten Art fällt ihm die Beherrschung solcher Massen modischen Details nicht ganz leicht.

Und noch einige ganz verschiedene Eigenarten sind zu nennen. Der in Paris lebende Eduard Charlemont (geb. Znaim 1848) ist ein eleganter Delikatessenmaler von idyllischer Stimmung. Seine drei großen Deckenbilder im Buffetsaale des Burgtheaters (der auch landschaftlich pikante Sommernachtstraum das beste) zeigen die anmutigste Aktbehandlung und Vortragsweise. Der nach München geratene Franz Simm (geb. 1853) fand mit seinen appetitlichen Altwien-Scenen



Abb. 188. Hans Temple: William Unger in seinem Atelier.

aus der Liebeslaube und Kinderstube viel Beifall. Genetzte weiße Zwirnhandschuhe, Faden für Faden mit dem Pinsel nachgenetzt, waren das erste, womit er die Wiener bestach. Dieser Zauber hat freilich seither nachgelassen. Er hat auch in Tiflis, für Ferstel, dekorativ gearbeitet. In München hat auch der Böhme Franz Doubek (geb. Budweis 1865) seiner kräftigen Eigenart Geltung verschafft, desgleichen der Bozener Alois Delug (geb. 1859, jetzt Professor in Wien), ein Eindrucksmaler, der zuerst mit aufgehängter Wäsche einen Freilichterfolg erzielte, aber großen Stoffen von ernster Stimmung zustrebt. Der 1860 in Temesvar geborene, jetzt in

Rom ansässige Adolf Hirschl-Hirémi, der von altrömischen Scenen („Vitellius") ausgegangen, wurde immer mehr vom Meere angezogen, das er in heroischer Stilisierung und oft auch halbmythischer Staffierung zu geben liebte. Dabei lebt ein starkes, aber ganz persönlich gefärbtes Naturgefühl in ihm, wie er denn einer der besten Zeichner unter den Jungen ist. Seine Färbung steht mit Vorliebe auf hartem Violett, Grün und Grau, die er in eine düstere Harmonie bringt. Was man heute neu-romantisch nennt, war er schon vor zehn Jahren. Sein großes Bild „Die Seelen am Acheron" faßt diese Bestrebungen einmal so recht zusammen.



Abb. 189. A. Delug: Märzwind.

In einzelnem („Antike Hochzeit") verrät er die Bekanntschaft mit Alma Tadema. Dagegen ergeht sich Eduard Lebiedzki (geb. Bodenbach 1862) in fein verschleierten Stimmungen moderner Art. Ein Gekreuzigter mit Engeln war echt poetische Malerei. Auch Empirekostüm reizte ihn zeitweilig. Lebiedzki hat unter anderem die Rahlschen Bilder an der Fassade der Athener Universität ausgeführt. In den letzten Jahren arbeitete er an dem langen Mosaikfries für die Säulenvorhalle des Reichsratsgebäudes (huldigende Künste, Wissenschaften und Gewerbe). Zarte getragene Stimmungen sind auch die Sache Alexander D. Goltz' (geb. 1857), dem man das Erbteil Feuerbachs noch deutlich ansieht. Er experimentiert viel, wozu dieses Gebiet des Unbestimmten ja anregt, aber es sind ihm Bilder von echt

lyrischem Reiz gelungen, mit schönen Frauen im Grünen, einem Lied in der Luft und dem Abendrot auf der Natur. Unter dem kleinen gangbaren Genre (Konopa, Zewy, Kinzel, Heßl, Gisela, Baron Merode, Anton Müller und andere), das sich erst in eine Art Vormärzlichkeit zurückgearbeitet hatte, jetzt aber die Modernen einzuholen sucht, ragt Isidor Kaufmann (geb. Arad 1853) durch seine Studien aus dem israelitischen Leben hervor. Sie haben in den letzten Jahren eine Formvollendung und technische Sauberkeit erreicht, die man immer würdigen wird. Rudolf Swoboda (geb. 1859) hat gelegentlich durch augentäuschende Japanereien verblüfft und in Indien viel Apartes für Königin Viktoria gemalt.



Abb. 190. A. Hirschl-Hirémy: Winter.

Besondere Anerkennung haben auch einige Polen gefunden: Peter Stachiewicz (geb. Nowosiolki 1858), Schüler von Seitz in München, für seine hochpoetischen Marienlegenden von zarter Grau-Grau-Technik, Zygmunt Ajdukiewicz (geb. Witkowice 1862) für seine nationalen Genrebilder und einen Cyklus brillanter Illustrationen zum Leben Kosciuszkos, Hippolyt Lipinski (geb. Neumarkt, Galizien, 1848, gest. Krakau 1884) und Thaddäus Rybkowski (geb. Kielce, Russisch-Polen, 1848) durch Orts- und Lebensbilder aus ihrer Heimat. Wojciech Kossak ist eine Art Haudegen des militärischen Genrebildes und Porträts („General Chlopicki und sein Stab" und andere). Julius Kossak (geb. Wisnicz, Galizien, 1824) war bei Horace Vernet und Franz Adam ausgebildet, mit der Feder und im Aquarell ein temperamentvoller Pferde-, Jagd- und Soldatendarsteller. Er steht noch mit einem



Abb. 191. A. Hirschl-Hirémy: Heil. Cäcilia. (Nach Photogr. Union, München.)

Fuße in der Generation von 1831 und 1848. Adalbert v. Kossak (geb. 1857) folgt mit Passion dieser Ueberlieferung. Ein Held jener Sturmjahre war Peter Michalowski (geb. Warschau 1801, gest. bei Krakau 1855), nach 1848 Verweser des Großherzogtums Krakau, als Maler bei Charlet gebildet und sehr vielseitig; seine Reiterstatue Napoleons I. sollte sogar im Hof des Louvre aufgestellt werden, doch kam die Julirevolution dazwischen. Bei Waldmüller, Kaulbach und Cogniet bildete sich Franz Tepa (geb. Lemberg 1828, gest. 1889), der viele hervorragende Polen porträtiert hat. Als Maler der Krakauer Architekturen bewährte sich Alexander Gryglewski (1833—1879). In Franz Zmurko (geb. Lemberg 1858) hat man auch im Westen einen phantastischen Koloristen kennen gelernt. Der in



Abb. 192. A. D. Goltz: Christus und die Frauen.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Paris lebende Jan Styka (geb. Lemberg 1858) ist bei uns durch derbkräftige Porträts und die effektvollen Illustrationen zu Sienkiewicz' „Quo vadis" bekannt. Seine Madonna, als „Königin von Polen" dargestellt, hat seinerzeit viel politischen Staub aufgewirbelt.

Im Porträt haben sich auch in Wien selbst einige bedeutende Künstler hervorgethan. Heinrich v. Angeli (s. oben) ist frühzeitig der Maler der Höfe geworden. In Oesterreich, Deutschland und England hat er die Höchsten und Allerhöchsten gemalt. In jüngeren Jahren bestach er durch eine Frische, die das Burschikose streifte. Selbst die Königin von England ließ er, das blaue Band um die Brust, resolut auf den Beschauer lostreten. In der Makartzeit kehrte er die dekorative Seite mehr hervor und war wohl der eleganteste Toilettenmaler der Monarchie. Sein kleineres Bildnis der Kronprinzessin von Preußen (Kaiserin

Friedrich) war ein Kabinettstück von geschmackvoller Galanterie des Pinsels. In späterer Zeit trug er den glatten Neigungen der vornehmen Kundschaft mehr als billig Rechnung, doch kamen inzwischen auch frischere Werke, wie das Bildnis Stanleys für die Königin von England und ein Bild der Kaiserin Friedrich. Seine eigentümlich fein pointierte Zeichnung und nach Belieben brillante Farbengebung sind Eigenschaften, die mitunter über seine weniger löblichen Tagesneigungen hinwegdauern. Seit einer Reihe von Jahren lebt auch Leopold Horovitz (geb. Kaschau 1843) in Wien. Sein erster Wiener Erfolg war das Genrebild: „Gedenktag der Zerstörung Jerusalems" (Weltausstellung 1873) mit jüdischen Typen aus Warschau. Er hat auch seither manches Lebensbild gemacht, doch ist das Porträt seine Stärke geworden. Er zählt seit seinem überaus vornehmen Bildnis der alten Fürstin Sapieha (1885) zu den ersten Meistern des Faches. Es war noch ganz koloristisch gemalt, auf Ton hin, mit breit schwimmendem Vortrag. Später ging er zur positiveren Form über und erreichte in der Stehfigur Franz Pulßkys eine Plastik, wie sie nur Herkomer hat. Dabei wurde er immer mehr Psycholog und ergründete ein Gesicht bis in seine letzten Regungen. Man denke an die Augen des blaubebrillten Koloman Tißa und an so viele andere Augen seither, die des Kaisers nicht ausgeschlossen. Das Tißabild war übrigens auch in seinem kalvinistisch simplen, provinzmäßigen Habitus, mit dem abgetragenen grauen Röcklein und sonstigem Zubehör, ungewöhnlich charakteristisch. Es kam unmittelbar nach dem brillanten magnatischen Galaporträt Tißas von Julius Benczur. Auf der polnischen Kunstausstellung zu Krakau im Jahre 1887 sah ich zahlreiche Horovitzsche Bildnisse polnischer Persönlichkeiten; er hatte nach 1870 jahrelang in Warschau gelebt. Sie hatten eine etwas kühle Sachlichkeit und waren nichts weniger als Vollblut, obgleich das Kostüm zu farbigem Exzeß verführen konnte. Erst später war er so überraschend erstarkt. Das Meisterstück seiner tonigen Richtung ist das Brustbild der Frau Dr. Anton Löw; von einer satten, wohligen Harmonie unbestimmt zwischen Braun und Grün schwebender Elemente, die an das mittlere Stadium Rembrandts erinnern können. Aber nicht minder wertvoll ist der Gegensatz dazu, das Bildnis der schönen Gräfin von der Gröben, in schwarzer Toilette mit elfenbeinartig festem, poliertem Fleischton, wie er ihn seither vielen eleganten Damen gegeben hat. Auch das Sitzbild seines Töchterchens ist ein ganz gediegenes Muster dieser Weise. Den Kaiser hat Horovitz wiederholt gemalt, einmal in Gala für ein englisches Regiment, das letzte Mal in häuslicher Schlichtheit zur goldenen Hochzeit des Erzherzogs Rainer. Mit Aufsehen erregender Frische trat zu Ende der achtziger Jahre der Krakauer Kasimir Pochwalski in Wien auf (geb. 1855, jetzt Professor in Wien). Er ist bei Matejko, Seitz und in Paris gebildet. Eine ganze Reihe eleganter Herrenbildnisse (Graf Leo Pininski u. a.) zeigten gleich anfangs eine angenehme Schneidigkeit und dabei eine an Bonnat erinnernde Kunst, der modernen Kleidung künstlerischen Schick zu geben. Er wurde dann breiter und malerischer in verschiedenen polnischen Kostümporträts (Fürst Czartoryski u. a.), dann wieder neigte er zu [illegible] Derbheit. Auch auffallend [illegible] Rückgänge kamen. Zuletzt zeigte sich in einem Bildnis des Kaisers eine mildere Fassung seiner Malweise. Jedenfalls ist er ein tonangebender Herren-



Abb. 193. Leopold Horovitz: Kaiser Franz Josef.

maler; im Damenbildnis hält er noch bei Versuchen. Seine Landsleute Thaddäus (geb. Krakau 1852) und Zygmunt Ajdukiewicz konterfeien gleichfalls die elegante Welt, Thaddäus hat sich durch pikant behandelte Reiterporträts, Manöverbilder und dergleichen einen internationalen Namen gemacht, Zygmunt 1898 in



Abb. 194. L. Horovitz: Bildnis seiner Tochter.

dem großen Schönbrnnner Huldigungsbilde der österreichischen Jagdherren eine ganze Heerschau eleganter Bildnisfiguren abgehalten. Amtliche Porträts wurden von Fritz L'Allemand, Eisenmenger, dem Canonschüler Viktor Stauffer (geb. 1853) u. a. nach Bedarf geleistet. Jn neuester Zeit hatte Julius Schmid (geb. 1854, jetzt Professor) trotz einer gewissen Trockenheit Erfolg, namentlich mit dem kleinen



Abb. 195. Th. v. Adjukiewicz Fürst Ferdinand von Bulgarien auf der Parade.

Bildnis der Baronin Ebner-Eschenbach in ihrem Arbeitszimmer, mit ihrer Uhrensammlung (s. ihre Novelle: „Lotti die Uhrmacherin") als Hintergrund. Zu besonderer Beliebtheit gelangte das Pastell durch die gefällige Kunst Karl Fröschls (geb. 1848), der namentlich Damen und Kinder auf das Appetitlichste hin darzustellen weiß. Der Geschmack des Publikums spielt dabei leider arg mit und die



Abb. 196. Josef Kriehuber. Selbstbildnis. Lith.

letzten Jahre stehen künstlerisch gar zu tief. Bei Gelegenheit, so in dem feinen Knieſtück der Erzherzogin Marie Valerie, aus ihrer Mädchenzeit, war er auf der Höhe des 18. Jahrhunderts. Clemens von Pausinger (geb. Salzburg 1855) geht die nämliche Bahn, doch liegt seine Hauptstärke in der koloristischen Pikanterie der weiblichen Toilette. Josef Koppay (geb. 1857) ist in letzter Zeit, neben dem Ungarn Philipp Làßlò, von den höchsten Kreisen besonders bevorzugt; seine Haupteigenschaft ist der eigentliche Chic. Auch Dr. Karl Bunzl hat autodidaktisch eine namhafte Höhe der Charakteristik und Technik erreicht. Der feine Zeichner Michalek,

der derbere Trentin, der gerne zuckernde Mehoffer, der Triestiner Schwarzvirtuose Arturo Rietti, die als Kindermalerin besonders geschätzte Hedwig v. Friedlaender, der vielseitige Gottfried v. Kempf schließen den Kreis der Pastellisten, dessen Aeltester noch immer der alte Georg Decker (geb. Budapest 1818) ist. Im Aquarellbildnis hat sich Josephine Swoboda (geb. 1861) am englischen Hofe ausgezeichnet. Der Grazer Eduard Kaiser (geb. Graz 1830, gest. 1898), noch der älteren Generation angehörig, war in der Kriehuberzeit einer der Meister des lithographischen Schnellporträts. Er wandte sich später dem Aquarell zu und lieferte meisterliche Kopien alter Meister; für das große Kopienwerk der Londoner Arundel Society war er in Italien ein



Abb. 197. J. Kriehuber: Matinee bei Liszt. Lith.

Vierteljahrhundert lang thätig. Der unbestrittene Meister der Porträtlithographie, auch von den Franzosen nicht übertroffen, war freilich Josef Kriehuber (1801—1876). Was Rudolf Alt für die Wiener Vedute, war Kriehuber für das Wiener Tagesporträt. Er hat alles abkonterfeit, was seiner Zeit Namen hatte, den ganzen Hof und Adel, Armee und Klerus, Wissenschaft, Kunst und Kuriosität. Er hat ein Bildniswerk von etwa 3000 Blättern hinterlassen; die größte Sammlung davon, etwa 2500 Nummern, befindet sich auf Schloß Hörnstein, sie wurde von Erzherzog Leopold der Witwe abgekauft. Kriehuber hatte alle wienerischen Eigenschaften: scharfen Treff, elegante Hand, Geschmack in der Anordnung und gewisse Virtuositäten, wie die geistreiche Charakteristik von Blick und Haar. Er zeichnete unmittelbar nach der Natur auf den Stein und verbesserte fast niemals. Nur in besonderen Fällen, zum Beispiel bei dem einäugigen General Schlick, machte er

Abb. 198. Josef Kriehuber: Ferdinand Raimund. Lith.



Abb. 199. Josef Kriehuber: Franz Grillparzer. Lith.

erst Studien von verschiedenen Seiten. Er war äußerst beschäftigt, die Leute waren auf die Minute bestellt, wie beim Zahnarzt. Und jede freie Stunde verbrachte er im Prater und malte Landschaftstudien. Er hat eigentlich den Prater landschaftlich für die Wiener entdeckt. Uebrigens lebte er als „Kavalier“, in glänzender Geselligkeit, und war eine Art exotischer Typus, wie er sich denn selbst als Araber im Burnus dargestellt hat. (Mitteilungen seines Sohnes.)

Die jüngere Wiener Landschaft hat in einigen ihrer Spitzen eine sehr an-



Abb. 200. J. Kriehuber: Bauernfeld. Lithographie.

sehnliche Höhe erreicht. Die Lage Wiens, mit dem so motivreichen Wienerwald im Rücken und mit der stimmungsvollen Aulandschaft der Donau vor Augen, mußte an sich schon anregend wirken. Die vormärzlichen Künstler hielten sich mehr an den Formenreichtum des Waldgebirges, den ein Waldmüller auch schon mit feinen blaugrauen Lufttönen zu verschleiern wußte, und an die herrlichen Baumtypen des Praters, die auch an Holzer und Höger liebevolle Darsteller fanden. Die meisten dehnten aber ihren Wienerwald über das ganze österreichische Gebirge aus, die Hochalpen mit inbegriffen. So Anton Hansch, Gottfried Seelos, Ludw. Halauska, Jan Novopacky, Leopold Munsch (1826—1888) u. a.; die Richtung starb dann mit Karl Hasch ab. Sie malten ihre grünen Seen und braunen Wälder

und die nachgerade typisch gewordenen Berge in den beliebten Sonnenscheinen und Mondbeleuchtungen. Sie waren wie eine Familie und sahen sich sehr ähnlich. Seelos (geb. Bozen 1829, gest. 1900 Sellenyschüler) war am ehesten eine Eigenart; man warf ihm sogar Kühnheiten vor. Die fortschrittliche Wiener Landschaft ging, wie bereits erwähnt, größtenteils aus den Schulen Franz Steinfelds (gest. 1868) und Albert Zimmermanns (gest. 1888) hervor, die auch in den Gemütern eine gewisse Verehrung zurückließen. Der stärkere war Zimmermann (geb. Zittau 1808, gest. 1878); urwüchsiger Charakter, stark Bohème, Genie für Geldkalamitäten, die ihn seine Professur kosteten, aber ein Wecker der Begeisterung. Er hatte eine große Anschauung von der Natur, selbstverständlich eine vor allem zeichnerische, obgleich er ihre heroischen Momente



Abb. 201. Albert Zimmermann: Sturm im Hochgebirge.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

mit aller damals erschwinglichen Farbigkeit wiederzugeben liebte. Er stand an einem Punkte, der irgendwo im Dreieck Schirmer-Preller-Achenbach zu finden sein wird. Anfangs kämpften in seinen rauschenden Gebirgswildnissen Kentauren mit Löwen oder Tigern, später erließ er sich das Mythische. Daß die Natur allerlei Naturen hat, war ihm nachgerade klar geworden — er malte dann auch viel blaue italienische Landschaften —, aber sein System war stärker als ihm selbst lieb sein mochte. Er stand unter dem Druck seiner eigenen Tradition. Trotzdem war er in der kräftigen Zeit ein bedeutender Künstler, und die drei Sterne, die er, wenn er mit einer Arbeit zufrieden war, über seinen Namen setzte, sind mitunter verdient. Seine Ueberlieferungen haben sich nur bei Anton Hlavacek (geb. 1842) ganz rein erhalten, im harten Kampfe mit der Zeit, die ja doch über sie hinwegging. Hlavaceks Hauptwerk und Schmerzenskind, das Kolossalbild Wiens (1879—84), ist eine Frucht unermüdlicher Detailarbeit, was man an der großen Bleistiftzeichnung des eigentlichen Stadtbildes am besten erkennt. Ein nachwachsender Lehrer von Be-



Abb. 202. August Schäffer: Föhrenwäldchen.

deutung wurde Eduard Peithner v. Lichtenfels (geb. 1833), der wohl durch zu vieles Experimentieren in einer gewissen Verflauung stecken blieb. Seine Lieblingstechnik war eine Mischung von Federzeichnung und Aquarell, Oel oder Pastell, mit immer gleicher Wirkung, so daß er immer das nämliche Bild gemalt zu haben schien. Dabei verlor er sich in endlosem, zierlich gepinseltem Detail, das alle Gesamtwirkung umbrachte. Er ging als Professor 1901 in den Ruhestand ein. Seine Schüler begannen schon als flaue Manieristen (einen „unglückseligen Lichtenfelsschüler" nennt sich Theodor v. Hörmann in einem Briefe an mich) und haben seither alle Mühe, sich wieder aufzuwecken. Sein Zeitgenosse Adolf Obermüllner (geb. Wels



Abb. 203. August Schäffer: Der Wolfgangssee.

1833, gest. 1898) ist in seinen Geschicken Lichtenfels ähnlich, trotz einer robusteren koloristischen Anlage. Neben ihnen behauptete der uralte Remi van Haanen (geb. Osterhout in Holland 1805, gest. 1894) lange Zeit eine Stellung als Spezialmaler für knotige Eichen und rosig beleuchteten Schnee. Im älteren Geleise sehen wir noch den Steinfeldschüler August Schäffer (geb. 1833), der gleich Lichtenfels den Silberglanz des Meeres liebte, aber auch das Weltausstellungsleben im Prater mit damals auffallender Farbenkraft illuminierte. Damals entstanden auch seine gezeichneten, bezw. radierten, Blätterfolgen aus dem kaiserlichen Tiergarten zu Lainz (mit Franz v. Pausinger) und aus Laxenburg. Er wurde später Engerths Nachfolger als Direktor der kaiserlichen Gemäldesammlung. In den letzten Jahren erfuhr er an sich einen erfreulichen Johannistrieb und hatte thatsächlich die Kraft, sich zu verjüngen. Seine neuesten Bilder („Vorfrühling", „Wolfgangsee" u. a.) gehen in einer feinen silbergrau-silberblauen Skala, mit einem Einschlag von hellen Senftönen. Sie sehen fast „englisch" aus und gehörten zu den Ueberraschungen der letzten Ausstellungen. Schäffer ist auch die vernünftige Neuordnung der kaiserl. Galerie zu danken, deren moderne Abteilung er seither in dem Folio-Bilderwerke: „Moderne Meister" (Wien, Verlag des k. k. Hofphotographen Löwy) veröffentlicht hat. Der inhaltreiche Text desselben ist in diesen Blättern schon wiederholt zitiert worden.

Der Fortschritt der Wiener Landschaft knüpft sich vor allem an den Namen des Zimmermann-Schülers Emil Jakob Schindler (1842—1892). Er ist der Meister der Wiener Stimmungslandschaft, im Sinne der französischen Impressionisten, die reinste lyrische Persönlichkeit der neueren österreichischen Kunst. Mitten im Zeitalter des Realismus ging ihm, an der Seite Makarts, dessen kleineres Atelier er auch einige Zeit inne hatte, die still webende oder heiter flimmernde Poesie der einheimischen Natur auf. Er hatte romantisch begonnen, mit Waldscenen zu Zedlitz' „Waldfräulein", fand aber im Prater bald eine natürlichere Natur. Er geriet dahin auf einem Umweg über Dalmatien und Holland. Seine Bilder aus Lacroma sind schon voll Flimmer und Sonnenduft, dabei Tummelplätze eines in damals beliebter Weise genialisierenden Experiments. Makart hatte die akademisch „solide" Pinselarbeit gelockert, dem individuellen Vortrag sein Recht ertrotzt. Man erging sich in geistreichen Nachlässigkeiten, rief seltsame Zufälligkeiten hervor. Bei Schindler lag unter diesem Spiel ein treffliches Können. Es ist bezeichnend, daß er zeitlebens gründliche Kenntnis der Perspektive als das erste Erfordernis des Malers betrachtete und auch in diesem Sinne unterrichtete. Um die menschliche Figur verstehen zu lehren, ließ er sogar das Skelett plastisch nachmodellieren. Wie gediegen sein Unterbau war, beweist sein großes Bild „Waldbach Strub", in dem jede erdenkliche Bewegung des Süßwassers ergründet zu sein scheint; es ist darin der Inhalt von ungefähr vier Ruysdaels zusammengedrängt. In Holland nahmen ihn die braunen und grauen Stimmungen gefangen, sowie seinen Mitstrebenden Robert Ruß und noch andere. Man war damals in diesen „Ton" verliebt, dessen Hauptmeister in Deutschland Schönleber wurde. Schindler hat auch in der braunen Tonart einige vorzügliche Bilder gemalt, unter denen eines mit einer Viehherde das Meisterwerk ist. Im Prater änderte er sich. Der feuchte Duft, der um diese

Aunatur webt, wurde ihm, was dem alten Corot die Frühmorgenstimmungen von Ville d'Avray. Er zog die graugrünlichen, silbertonigen Stunden vor, ließ gerne den blassen Vollmond über stillen Tümpeln aufgehen. Er wohnte und lebte damals



Abb. 204. Emil Jakob Schindler: Pappelallee.

im Prater und es bildete sich um ihn eine förmliche Praterschule. Einige Schülerinnen haben ihm Ehre gemacht; Tina Blau, Olga Wisinger-Florian, zuletzt noch Marie Egner entwickelten sich zu merklicher Eigenart. Auch Marie v. Parmentier, die später nach Frankreich ging und zu früh starb, hat seinen Einfluß erfahren. Aus diesen Dämmerstimmungen arbeitete sich Schindler nach und nach ins Tageslicht

hervor. In Weißkirchen an der Donau begann er seine (viel nachgeahmten) Bauerngärten zu malen, mit ihrem bunten Blumenschmuck, dessen ruppige Zierlichkeit ihm sehr geläufig wurde. In Goisern bei Ischl, wo er dann mehrere Sommer malte, ging er den liebenswürdigen Aeußerungen einer idyllischen Natur nach, deren Mannigfaltigkeit für ihn ein Schatz wurde. Immer mehr ergab er sich dem Reize des Heimatlichen. Als er später das alte Liechtensteinsche Gartenschloß Plankenberg bei Neulengbach gemietet hatte, ging ihm die ganze Seele der niederösterreichischen Landschaft auf. Eines seiner letzten großen Bilder, die „Pappelallee", die er mehrfach variierte, ist ein Beispiel dafür, wie er ihr selbst das Großartige abgewann. Zu allgemeiner Anerkennung als der Erste in seiner Sphäre



Abb. 205. E. J. Schindler: Kartoffelernte.

gelangte er aber schon früher (1891) mit seiner ergreifenden Friedhofslandschaft „Pax" (kaiserliche Sammlung). Sie war eine Spätfrucht aus Dalmatien, wohin er einmal als Gereifter wiederkehrte. Oswald Achenbach stand bei ihm damals in hoher Verehrung, die auch auf einige seiner Bilder aus Ragusa abfärbte. Ohne Zweifel wäre Schindler, wenn die Verhältnisse seinen Pfad früher nach dem Süden gelenkt hätten, ein südlicher Kolorist von ganz eigentümlicher Stimmung geworden. Für die Wiener Schule ist es ein dauernder Schaden, daß er nicht zum Professor ernannt wurde; er hätte die Akademie wieder aus ihrer Veraltung herausgescheucht in die ewig neue Natur. Leider starb er schon mit 50 Jahren, im Seebade Westerland (Sylt). Dank den Bemühungen seines Schülers Karl Moll wurde ihm im Stadtpark eine schöne Marmorstatue (von Hellmer) gesetzt.



Abb. 206. Emil Jakob Schindler: Pax.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Ein früher und schmerzlicher Verlust ist auch Theodor von Hörmann (1840—1895). Eine höchst energische Natur, in jungen Jahren gleichzeitig Zeichenlehrer und Fechtmeister an der Militär-Realschule zu St. Pölten, kämpfte er sich dann mit Riesenkraft an die Natur heran. Sie „richtig" zu geben — das war sein Lieblingswort — trotzte er der Brandung des atlantischen Meeres und



Abb. 207. Theodor v. Hörmann.
(Aus Ver sacrum.)

(namentlich) dem Frost des mährischen Winters. Im Schnee sitzend malte er sein großes Znaimer Winterbild, in der steigenden Brandung sitzend Studien der normannischen Küste, immer alles prima, und unbestechlich für jede noch so ehrwürdige Konvention. Sein erbitterter Krieg gegen die Schulkunst erregte Jahre hindurch viel Kopfschütteln. Vor keiner Farbe scheute er zurück, er malte wie ein Wilder, was und wie er sah. Von Kritik und Publikum wurden seine roten Kleefelder und chromgelben Ackerlehnen mit Hohn überschüttet, von den Juries nach Möglichkeit zurückgewiesen. Ein roter Buchenwald wurde förmlich zum

koloristischen Skandal ernannt. Jahrelang kämpfte er, um endlich einmal „im Zusammenhange“ ausstellen zu dürfen, damit man nicht das Ziel, das ja nicht erreicht sei, aber den Weg beurteile, den er gehe. Die robuste Kunst Courtens', so schrieb er mir, leuchtete ihm vor, nachdem er die braune Ueppigkeit der Rousseau-Troyon-Schule überwunden. Aber erst in seinen letzten Jahren kam er, nicht ohne Schindlers klärenden Einfluß, auf das Richtige. Ein großer „Reifmorgen bei Lundenburg“ und eine kleine „Pflaumenernte“ wurden sein erster unbestrittener Erfolg.



Abb. 208. Theodor v. Hörmann: Znaim im Winter.
(Aus Der facrum.)

Ein großartiger, fast überstark gemalter Niederblick auf den beschneiten Neuen Markt, mit dem alten Hotel Munsch, wurde damals nicht genug gewürdigt, er ist aber ein Musealstück ersten Ranges. Als er endlich so weit hielt, starb er an den Folgen seines aufopfernden Naturstudiums. Sein Nachlaß erregte das höchste Erstaunen; auf eine solche Sammlung der feinsten und unmittelbarsten Naturstudien war man nicht gefaßt. Zugleich zeigte sich da deutlich, wie weit Schindler auf ihn eingewirkt hatte. Der moderne Nachwuchs verehrt ihn als einen Bahnbrecher. Die Versteigerung seines Nachlasses im Februar 1899 war ein glänzender Erfolg, es blieb keine Nummer unverkauft

Wie Hörmann in seinem ersten Stadium zu den Franzosen ging (seine „Mondnacht zu Samois bei Fontainebleau" wurde selbst im Pariser Salon ausgezeichnet), so sind noch andere Oesterreicher in diese Weltschule gegangen. Einer der Feinsten ist Eugen Jettel (geb. Johnsdorf in Mähren 1845, gest. 1901), der 1869 mit einem krähenumflatterten Tümpel („Am Hintersee") zuerst auffiel. Er ist dann in Paris ein Meister der hauchfeinen Farbentöne geworden, die er jahrelang in ländlichen Scenerien aus Frankreich verwertet hat. Sein diskreter, mitunter zu eleganter Vortrag paßte gut zu dieser zarten Farbenwahrnehmung. In den letzten



Abb. 209. Robert Ruß: Die Fürstenburg bei Burgeis.

Jahren fand er im verwitterten Karstgrau der istrischen Küste, namentlich des Quarnero, eine ergiebige Quelle von Motiven für seine Farben-Homöopathie. Neben ihm steht Rudolf Ribarz (geb. 1848), der auch lange in Nordfrankreich gemalt und seinerzeit in Luft und Wasser feine Wirkung erreicht hat; so in seinem großen Bilde: „Schiedam". Er fiel früher gern ins Braune, das er nicht immer zu lösen wußte; später störte ein totes Weiß. In den letzten Jahren hat er viele Wandschirme in japanischer Art gemalt, denen aber die japanische Leichtigkeit fehlt; im Vordergrunde steht immer irgend eine überlebensgroße Blume oder auch Küchenpflanze, während sich hintenhin etwas Landschaftliches verflüchtigt. Im Auslande lebte auch Alfred Zoff (geb. Graz 1852), ein Schönleber-Schüler, der an der Riviera

so manche „blaue Brise" und manches silberweiß glitzernde Meer gemalt hat, allerdings mit etwas zu kristallisiertem Effekt. Er ist neuerdings das Haupt einer modernen Gruppe geworden, der auch der Schönleber-Schüler Ed. Ameseder angehört. Von ihnen wird noch weiteres zu sagen sein. Die Seßhaften von Wien haben sich sämtlich auf irgend einem Gebiete der Natur vollständig heimisch gemacht und gewinnen dieser Scholle manches Gute ab. Der vielseitigste ist Robert Ruß (geb. 1847). In jungen Jahren hat er so ziemlich alles versucht, und in den größten Maßstäben mit einer dekorativ ausfahrenden Kraft, wie sie die Makart-



Abb. 210. H. Charlemont: Das Belvedere im Winter.

zeit erzog. Jetzt war es eine gewaltige Brandung bei Helgoland, das nächstemal eine kühn verkürzte Fassade des Heidelberger Schlosses (kaiserliche Sammlungen), wo die Reihen von Fenstern und Statuennischen, nebst der übrigen massiven Ornamentik, kraftvoll heruntergebürstet waren; dann wieder kam zur Abwechslung ein Vorfrühling in der Penzinger Au, mit tausendfach überkreuztem Baumgezweig, das sich dunkel vom hellen Abendhimmel abhob. Er überraschte fast jedes Jahr mit Neuem. Sein Hauptgebiet wurde doch später Südtirol, und die Farben dieser Landschaft, mit ihrer goldigen Sonne auf buntem Rebenlaub und blendender Häusertünche, sind ihm zu einer feststehenden Palette geworden. Sein Bruder Franz (geb. 1844) betreibt seit seinen Pariser Lehrjahren Landschaft, Porträt und Genre



Abb. 211. B. Knüpfer: Tritonenkampf.

mehr als ein technischer Probierer; eine gewisse poetische Zartheit der Auffassung läßt er selten vermissen. Ein vielgelenkes Talent ist ferner Hugo Charlemont (geb. Jamnitz 1850), der zierliche Zeichner und Kolorist, in dessen Bildern das Stillebenhafte immer besonders gelingt. Selbst seine zahlreichen Innenräume von Werkstätten haben einen ihrer Hauptreize in der amüsanten Aufreihung von allerlei alltäglichem Werkzeug, das sich bei ihm wie lauter Nippsachen ausnimmt. Neuestens



Abb. 212. H. Darnaut: Versunkene Pracht.

hat er eine ganze Folge solcher Ansichten aus dem Gebiete der österreichischen Großindustrie gemalt; auch die lange Bändereihe des vom Kronprinzen Rudolf begründeten Werkes: „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild" hatte an ihm einen Hauptzeichner. In den letzten Jahren haben ihn zarttonige Landschaften mit Birken besonders angeregt. Rosige Meereswirkungen, mit sauberer Nixenstaffage, hat dagegen in den letzten Jahren Benesch Knüpfer (geb. Sychrow 1848), von Rom her, häufig geliefert. Früher war er Figurenmaler („Das Ei des Columbus" u. a.), die lateinische Küste machte ihn zum Seemaler. Man war anfangs entzückt von seinem leichtverdaulichen Böcklinismus, aber er entwickelt sich einstweilen nicht recht fort. Einer der fruchtbarsten Wiener Landschafter ist Ludwig Hans Fischer (geb. Salzburg 1848). Als Stecher, Radierer, Zeichner, Maler in Oel und Aquarell, ja selbst als Schriftsteller (in der „Zeitschrift für bildende Kunst") hat er namentlich dem Orient (bis nach Aegypten und Indien hinein) eine unübersehbare künstlerische Ausbeute abgewonnen. Das Aquarell ist doch seine Hauptstärke; die große Serie von der indischen Reise mit dem Grafen Karl Lanckoronski und die langen Reihen dalmatinischer Bilder haben besonderen Eindruck gemacht. Seine sonnigen Färbungen, in denen Gelb und Blauviolett die Hauptrolle spielen, sein Verständnis für Bodenbildung und seine Lust an einer Unmenge von Detail machen seine Bilder sehr eigenartig. Auch seine beiden Handbüchlein über Malkunst sind geschätzt. Dann sind zwei vor allem zierliche Talente zu nennen: Hugo Darnaut (geb. Dessau 1851) und Eduard Zetsche (geb. 1844). Darnaut ist ein weiches, fließendes Naturell, das sich besonders auf das Idyllische verlegt hat und ein feuchtes, tauglitzerndes Wesen bevorzugt. Seiner spitzen Technik wird er in letzter Zeit untreu und hat sich bereits zu einer samtigeren Breite erzogen, die man ihm nicht zutraute. Er bewohnt jetzt das alte Schloß Plankenberg, wo Schindler so lange geschaffen, und der genius loci hat ihm wohlgethan. In dieser Gruppe von Kleinmeistern der Landschaft hat sich Zetsche nachgerade zum Spezialisten der Ruinen und alten Stadttürme aufgeschwungen. Als solcher bereist er namentlich Oesterreich und Mitteldeutschland, ein Kyselak der Landschaft. Manche seiner Aquarelle sind Kabinettstücke des liebevollen Studiums und der immer sauberen, beinahe anekdotisch pointierten Wiedergabe. Seine Gefahr ist eine flache Schärfe und Silhouettenmäßigkeit, aber auch er strebt jetzt, namentlich in Oel, eine körperlichere Behandlung an. Als Illustrator, der zugleich eine gewandte Feder führt, hat er sich in zwei hübschen Büchern über den Wienerwald bewährt. Hier wäre schließlich Rudolf Bernt zu nennen (geb. Neukirchen 1844), der, von Hause aus Architekt, ein Kleinkünstler der Vedute geworden ist. Sein Vorbild ist Rudolf Alt, in dessen Aquarellweise er sich bis zur Täuschung hineingearbeitet hat. Eine ähnliche Laufbahn hat neuerdings der Architekt Gustav Bamberger eingeschlagen. Aus der älteren Garde wäre etwa noch Julius Marak (geb. Leitomischl 1835, gest. 1898 als Professor in Prag) nachzutragen. Er sah den Wald mit einer gewissen stereotypen Romantik an und gab ihn in einer sanft tüpfelnden, kräuselnden Weise wieder. Er zeichnete und radierte lieber als er malte. „Waldeinsamkeit" und „Die Waldcharaktere Oesterreichs" sind zwei achtbare Albumwerke seiner Hand.

Die Tiermalerei, die in Gauermann einen niederländisch geschulten Pfleger und in Anton Straßgschwandtner einen bis zum Humor naturwahren Beobachter des Karrengaules, Zughundes und anderer demokratischer Tierexistenzen gehabt, fand in Rudolf C. Huber (geb. Schleinz bei W.-Neustadt 1829, gest. 1896) einen bedeutenden Vertreter. Pferd und Rind waren seine Haupttiere, aber auch was an Landschaft und Mensch dazu gehörte, griff er kräftig an. Von der Farbe



Abb. 213. R. Huber: Maler Zürnich.

der Makartzeit ausgehend, gelangte er später zu etwas Wirklicherem. Nach seinem Tode kamen Landschaften aus dem Waagthal zum Vorschein, die eine gesteigerte Treue zur Natur zeigten. Als Durchgangspunkte in seinem Streben sind noch die ägyptische Episode und eine zeitweilige Annäherung an Pettenkofen zu erwähnen. Eine „Schafschur" und ein „Austrieb" waren voll der Sonnenglut dieses Meisters. Das große Reiterbildnis in der Auffassung des 17. Jahrhunderts setzte er mit Glück fort; als Beispiel dafür sei das Doppelbildnis der jungen Grafen Stolberg angeführt. Von den monumentalen Reiterbildnissen österreichischer Feldherren, die



Abb. 214. A. Schrödel: Schafe.



Abb. 215. R. Huber: Schafherde.

ihm vorschwebten, wurden nur der Lothringer und der Starhemberger ausgeführt, fanden aber lange keine Unterkunft; jetzt sind sie von der Regierung erworben. Einen ähnlich gegebenen Washington hatte er für Amerika zu malen. Auch Huber, obgleich eine starke Natur, starb zu früh, wie fast alle Makartianer*). Neben ihm ist hauptsächlich Anton Schrödl (geb. 1825) zu erwähnen, der mit Vorliebe das Leben im Schafstalle schilderte. Seine saftige Malweise, die ein tiefes Braun zu Lichtblicken nach außen zu öffnen pflegt, entspricht dem damaligen Wiener Kolorismus. Aber Schrödl ist überhaupt ein originell gearteter Naturfreund. Er hat sich zum Beispiel eine eigene Art von Landschaftsgärtnerei gemacht, indem er in verschiedenen Parks Alpenlandschaften von größter Echtheit zusammenstellte, deren sorgfältig auserlesene Elemente er aus dem Gebirge nach



Abb. 216. Otto v. Thoren: Heimkehr von der Hochzeit.

Wien brachte. Konrad Bühlmayer, der Sohn des Kunstsammlers, malte in etwas süßer Weise geschecktes Vieh, das man heute Salonvieh nennen darf. Der Salzburger Franz v. Pausinger (geb. 1839) ist Autorität für Jagdwild namentlich als Kohlezeichner und Illustrator; als Reisebegleiter des Kronprinzen Rudolf im Orient (1881) hat er dessen Reisewerk mit illustriert. An Paris hat Oesterreich den bedeutenden Tiermaler Otto von Thoren (1828—1889) abgegeben. Er war, wie Huber, Payer, Hörmann, Myrbach u. A. von Hause aus Offizier. Brüssel und Paris wurden seine Schule. 1865 ließ sich der Kaiser von ihm zu Pferde malen, für Napoleon III. Er malte sogar Historie (Gustav Adolf). Aber immermehr fesselte ihn die Tiermalerei; Rind, Pferd, Schaf, in der farbigen, luftigen Plastik seiner Erscheinung. Seine weißen breithörnigen ungarischen Ochsen gehören zu den Besonderheiten der neueren Tiermalerei. Auch in der Landschaft war er hervor-

*) Huber-Album. Text von Gerhard Ramberg. Wien, Angerer 1902.



Abb. 217. Otto v. Thoren: Die Trennung.



Abb. 218. Hans Schließmann: Die Schrammeln.

ragend (französische Seebäder u. s. f.). Das Stillleben findet hierzulande immer Freunde, besonders aber Freundinnen. In der herkömmlichen niederländischen Manier hat sich neben dem älteren Josef Neugebauer Max Schödl (geb. 1834) einen ständigen Kundenkreis erworben. Sein Stoffkreis ist alles angealterte Menschenwerk kunstgewerblicher Natur. Auch die zierlichen Arbeiten Camilla von Friedländers hatten Jahre hindurch ihre festen Abnehmer. Hugo Charlemont hat das große Blumen- und Fruchtstück, meist mit figürlicher Zugabe, gepflegt; sein frisches Obst hat etwas eigentümlich Gedörrtes, Konservenartiges. Zwischen Stillleben, Genre und Bildnis bewegt sich mit viel malerischer Feinheit die moderne Hermine Laukota (geb. Prag 1853) deren Techniken das Pastell und die Radierung sind. Als Blumenmalerinnen stehen Tina Blau (geb. 1847), Witwe des trefflichen Münchener Schlachten- und Pferdemalers Heinrich Lang, und Olga Wisinger-Florian (geb. 1844) voran; insbesondere auch sind sie durch Schindler auf die Poesie der Feldblumen hingewiesen. Die Dekorationsmalerei ist in Wien hoch entwickelt. Die Namen Burghart und Kautsky, Gilbert Lehner, Rottonara sind im In- und Auslande wohlbekannt. Phantasie und Eleganz sind die Merkmale der Wiener Leistungen, bei denen die Anregungen der Makartzeit lebendig fortwirken. Auch die Karikatur hat in Wien Ursprüngliches hervorgebracht. Franz und Gustav Gaul bearbeiteten vornehmlich die Theaterleute. Zu förmlichen Typen des Faches sind die Originalmenschen Ernst Juch und Hans Schließmann geworden, deren gar nicht schulgerechter Humor sich eigene halb „gschnasige" Formen geschaffen hat. Juch (geb. Gotha 1838) gehörte dem urwüchsigen Kreise Rudolf Alt-Anzengruber an, dessen ernste und lustige Episodik er in allen Techniken, auch plastisch, verewigt hat. Schließmann (geb. Mainz 1852) ist schon als Kind nach Wien gekommen und ein unglaublicher Urwiener geworden. Sein Auswendigzeichnen in einem selbsterfundenen linear-schattenlosen Wimmelstil ist ein Spiegel für alle Typen des Wiener Lebens. In den letzten Jahren münden bekanntlich alle solche Begabungen in die Ansichtskarte.

Ueber die Gruppe von Malern, die der Secession angehört, soll im weiteren Zusammenhang die Rede sein. Hier haben wir nur noch einen kurzen Blick auf die vervielfältigende Kunst zu werfen. Ihr Aufschwung fällt gleichfalls in die fruchtbaren siebziger Jahre. Der bedeutende Kupferstecher Louis Jacoby (geb. Havelberg 1828, Schüler Mandels, Professor in Wien) hatte seit 1863 an der Akademie seine Schule begründet; eine Reihe österreichischer Porträtstiche, die

1872 mit dem nach der Natur gestochenen Bildnis des Kaisers begann, brachte einiges Leben in diese ernste Kunstübung, und ein großer Stich nach Raffaels „Schule von Athen" ging langsam seinen Weg, um erst 1882 vollendet zu werden. Er hat eine tüchtige Schule begründet. Sein Nachfolger Johann Sonnenleiter (geb. Nürnberg 1825) stach unter anderem Rubens' Venusfest und sämtliche österreichische Banknoten, Victor Jasper (geb. 1848) Dürers Allerheiligenbild, an dessen Platte er sieben Jahre arbeitete. Jasper hat neuestens als Bilderrestaurator (die Tiepolos Artarias, die Galerie Harrach) viel Glück gehabt. Heinrich Bültemeyer (geb. Hameln 1826) verlegte sich auf den großen Architekturstich; die Stefanskirche war sein erstes Blatt, das noch unter Friedrich Schmidts Leitung entstand, Laufberger fügte die Fronleichnamsprozession als Staffage hinzu. Dann sind Ludwig Michalek (geb. Temesvár 1859), Johann Klaus (geb. 1847) und Thomas Hrnčir (geb. 1855) zu nennen. Als die Zeit farbiger wurde, gewann auch bei uns die Radierung die Oberhand. In William Unger (geb. Hannover 1837) erhielt Wien 1872 einen Meister der Nadel, der alle Eigenschaften besaß, hier Schule und Publikum zu machen. Unger ist der größte deutsche Nachschaffer, im Gegensatz zu Köpping, dem größten deutschen Selbstschaffer unter den Radierern. Das kommt jedoch nur daher, weil die Radierkunst, als Unger sie in Deutschland wiedererweckte, schlechtweg als reproduktive Kunst aufgefaßt wurde: eine der vielen vorgefaßten Meinungen, durch welche deutsche Theoretiker die deutsche Kunstübung von vornherein geknebelt haben. So gelangte Unger dahin, mit einer Feinfühligkeit ohnegleichen die verschiedensten Meister, namentlich aber die Tonmeister der Niederlande und Spaniens, zu ergründen und ihr wechselvolles Licht- und Schattenspiel mit wohliger Wärme und flimmeriger Weichheit wiederzugeben. Die große Radierung nach Rembrandts Selbstbildnis in der Liechtensteingalerie ist hier als typisches Musterblatt anzuführen. Aber auch die Linie als solche hat er in eigentümlicher, höchst eigenhändig wirkender Weise gemeistert („Die Söhne Rubens"). Es ist in ihr Schwung, Freiheit, freier Wille, sogar eine launische Selbständigkeit, die bei aller Achtung des Originals sich nicht selbst aufgiebt. Sein Hauptwerk ist die von Miethke herausgegebene Belvederegalerie (180 Blatt), der die von Seemann angeregte Braunschweiger (18 Blatt) und Casseler Galerie (44 Blatt) und zahlreiche Einzelblätter, auch nach Makart, Lenbach und anderen, zur Seite stehen. In den letzten Jahren radiert er viel nach der Natur, auch farbig. Er ist überhaupt noch lange nicht zu Ende. Ungers Schule hat frische Talente gezeitigt. Theodor Alphons (geb. Krakau 1860, 1897 im Irrsinn gestorben), radierte mit großer Lichtfeinheit nach Defregger, Moll („Naschmarkt" besonders lebensvoll) und anderen; auch ein großes „Salzburg" ist zu rühmen. Im Aquarell geriet er meist zu sehr ins spitze Detail. Anton Kaiser (geb. 1863), Wilhelm Wörnle und andere arbeiteten in gleichem Geiste. Auch der Holzschnitt wurde neu erweckt. Blasius Höfel, der erst 1863 starb, gründete sogar eine Holzschnittschule, zunächst um Bäuerles Theaterzeitung mit Modebildern zu versorgen. Seine „Zuflucht zum Kreuze" bezeichnet den Beginn einer gesunden Aera. Später übernahm Friedrich Wilhelm Bader (geb. Brackenheim, Württemberg, 1828) die Führung in diesem Kunstzweige. Er begründete 1855 mit Rudolf v. Waldheim (1832—1890) ein blühendes Institut

für Holzschnitt. 1869 trennten sie sich wieder. Der Waldheimsche Kunst-, Buch- und Zeitungsverlag spielte dann eine leitende Rolle in Wien. Einer der Hauptmeister des Holzschnitts wurde Wilhelm Hecht (geb. 1853), Professor und Leiter der xylographischen Anstalt der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. Er schnitt Liezen-Mayers Faustbilder und vieles andere, führt auch die Radiernadel mit Glück. Der Farbenholzschnitt lieferte sein erstes großes Werk mit Dürers Dreifaltigkeitsbild (65 cm hoch), von Schönbrunner und Paar. Josef Schönbrunner (geb. 1831) ist Führichschüler und hat manches Prachtwerk illustriert („Die Kleinodien des hl. römisch-deutschen Reiches"); er ist Direktor der „Albertina". Hermann Paar (geb. Linz 1838) war oft sein Mitarbeiter und lieferte viele gute Farbenholzschnitte (Morettos „hl. Justina"). Alle diese Bestrebungen wurden wesentlich gefördert durch den kunstsinnigen Oberstkämmerer Grafen Crenneville, dessen Aufträge erst den Kupferstich möglich machten. Die Gründung der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst durch den thatkräftigen Kunstfreund, Sektionschef Leopold Freiherrn von Wieser (1822—1902) wurde auf diesem Gebiete folgenreich. Sie ging 1871 aus dem seit 1832 bestandenen „Verein zur Förderung der bildenden Künste" hervor und zählt jetzt 1200 Mitglieder. Präsident ist der Oberstkämmerer Graf Hugo zu Abensperg und Traun, einer der wärmsten Kunstförderer Wiens. Unter Wiesers energischer Leitung wurde die Gesellschaft eine Art „Zentralstelle" für die ganze Monarchie. Ihr Organ „Die Graphischen Künste" (23 Jahrgänge) und ihre umfassenden Prachtpublikationen zogen nach und nach die ganze Graphik, alt und neu, in ihr Bereich und eroberten ihr das österreichische Publikum. Ihre groß angelegte „Geschichte der vervielfältigenden Kunst" trug dazu nicht wenig bei. Unter den Galeriewerken der Gesellschaft findet man die Sammlungen des Kaiserhauses, des Fürsten Liechtenstein, die großherzoglichen zu Oldenburg und Schwerin, die von R. Kann in Paris und Wesselhoeft in Hamburg, dazu kommen Niemanns „Palastbauten des Barockstils in Wien", L. H. Fischers „Historische Landschaften aus Oesterreich-Ungarn", Werke von Rethel, Schwind, Führich, Hans Schwaiger, der „Festzug" von 1879 in 50 Heliogravüren, das große Werk über die Theater Wiens, die „Bilderbogen für Schule und Haus" u. s. w. Ein großer Teil der Tafeln dieser Werke stammt aus den Ateliers des k. k. militär-geographischen Instituts. Auch das Oesterreichische Museum entfaltete eine fruchtbare Thätigkeit, sowohl durch Ausstellungen als durch Herausgabe mustergültiger Werke. Unter diesen nennen wir bloß das farbige Radierwerk Ungers über die Prachtschöpfungen des neueren österreichischen Kunsthandwerks. Die farbigen Vervielfältigungsweisen sind jetzt überhaupt trefflich entwickelt, und dank den vom Museum veranstalteten Ausstellungen von Farbenstichen des 18. und 19. Jahrhunderts, von japanischen Farbenholzschnitten und modernen Pariser Bilderwerken, findet das Publikum wieder Geschmack an diesen Leistungen. Die farbigen Zinkdrucke von Angerer und Göschl, die Farbendrucke der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, der k. k. Versuchsanstalt, sowie die von J. Löwy, Jaffé, Blechinger, dann die Farbenholzschnitte von Knöfler gehören zum Besten, was heute überhaupt in diesen Techniken geleistet wird. Wien hat damit längst auch den ausländischen Kunstmarkt erobert.

Dieser Abschnitt wäre übrigens nicht vollständig ohne einen Blick auf die

Kunstübung in den höheren und höchsten Kreisen der österreichischen Gesellschaft. Das Beispiel des Kaisers findet da starke Nachfolge und oft genug wird das Niveau eines als Untergrund der Kunstförderung hoch schätzbaren Dilettantismus bedeutend überschritten. Eine große aristokratische Kunstausstellung im Winter 1892, zu wohlthätigem Zwecke, hat förmlich überrascht. Man sah die Ueberlieferungen der früheren Generationen noch erstarkt. So manche dieser privaten Liebhaberarbeiten könnte ebensogut in der kaiserlichen Galerie hängen, wie die alte Zigeunerin der farbenbegabten Gräfin Bertha Nákó (geb. Temesvar 1834, gest. 1882), die sich im Verkehr mit Rahl, Pettenkofen und Canon so gründlich gebildet hatte. In



Abb. 219. Burg Kreuzenstein.

der kaiserlichen Familie selbst finden wir Erzherzog Otto, der sein Atelier in der Akademie hat, als scharf beobachtenden Tiermaler („Fuchs im Schnee", einen Goldfasan verzehrend, mit einem drohenden Raubvogel zu Häupten), Erzherzog Karl Stefan, den Förderer Jettels, als interessanten Stimmungslandschafter (Klosterhof in Venedig, große Wasserscene: „Fischerboot bei Capri"), seine Gemahlin, Erzherzogin Maria Theresia als kraftvolle Blumenmalerin (Felspartie mit Dickichten von Alpenrosen), Erzherzogin Maria Josefa mit lebensgroßen Pastellköpfen (alte Frau, Griechin), Erzherzogin Margarethe Klementine (Fürstin Thurn und Taxis) als kühne Stimmungslandschafterin (Kastanienallee im Herbst). Prinzessin Julie Montenuovo erntete lebhaften Beifall für ihr reizendes, altwienerisch Fendiartig empfundenes Genreporträt: „Das Kind der Fürstin Kinsky-Liechtenstein" (ein

auf dem Kanapee entlang gegängeltes Baby). Gräfin Marie Harnoncourt ist eine hochbegabte Tiermalerin in farbiger Kreide und Aquarell; ihre Hunde- und Pferdeköpfe sind lebendig pointiert und haben einen eigenen farbigen Reiz. Auch die niedlichen Katzenstudien der Prinzessin A. Taxis-Hohenlohe und ihre zierlichen Bildnisse fanden viel Anklang. Gräfin Franziska Czernin-Schönburg ist eine Allesmalerin, von der einige modern gedachte Heiligenbilder mit landschaftlicher Stimmung (hl. Franziskus, Triptychon „Erzengel Gabriel" auf Goldgrund,



Abb. 220. Die Pfaffenstube in Kreuzenstein.

für die Windischgrätzsche Kapelle in Stekna) hervorgehoben seien. Die Tochter des Reichsfinanzministers v. Kallay erregte Staunen durch ihre lebhaften Pastellköpfe und die packende Perspektive eines alten Kreuzganges (Aquarell). Baronin Anka Löwenthal-Maroicic führt eine gewandte Radiernadel (kleines Porträt des Kaisers). Gräfin Karoline Hadik (kolossaler Walkürenkopf), Fürstin Windischgrätz-Auersperg (Bronzestatuette eines antiken Mädchens), Fürst Eduard Auersperg (im Feuer gestürzter Hirsch) haben sich der Plastik gewidmet. Nur die Architektur ist doch eine zu sachliche Sache zum Dilettieren; diese strenge Göttin drapiert sich nach wie vor in ihrem alten Mantel der Unzugänglichkeit. Immerhin ist Graf Hans Wilczek der Aeltere zu nennen, ein vornehmer Geist von mancherlei

Energien, in jungen Jahren der Reihe nach Löwenjäger und Nordpolfahrer, zeitlebens aber einer der verläßlichsten Freunde von Kunst, Wissenschaft und Litteratur. Der starke Förderer Makarts und Canons, wie Payers und Weyprechts, dazu einer der kundigsten Sammler mittelalterlicher, namentlich gotischer Kunst. Aus dieser Sphäre heraus unternahm er die (schon kurz erwähnte) Wiederherstellung seiner Burg Kreuzenstein bei Wien, an der er viele Jahre als „Selbstarchitekt" fortarbeitete, mit Karl Gangolf Kayser als rechter Hand für die technischen Bedürfnisse. Anfangs war es bloß auf eine Familiengruft abgesehen, nach und nach aber wurde die Burg eine Art Wohnmuseum, ja ein modern-altertümliches Rittergedicht, in das der Bauherr zahlreiche alte Kunstdenkmäler seines Besitzes sinnig mit verbaut hat. So lebt der alte Geist in eigentümlicher Echtheit darin fort, obgleich doch ein Werk unserer feinschmeckerischen Neuzeit entstanden ist. Ein Hochmoderner wie der Pariser Eugène Grasset, der seinen „quatre fils Aymon" krause gotische Burgen mit der spitzen, dünnen Zeichenfeder in die Luft baut, müßte auch an einem Werke von der Greifbarkeit der Burg Kreuzenstein seine helle Freude haben.

5. Das Kunstgewerbe.

Die große Sparzeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte es mit sich, daß vom Kunsthandwerk nachgerade nur noch das Handwerk übrig blieb. Auch dieses in seinen einfachsten Zweckformen, allerdings von „altwienerischer" Unverwüstlichkeit. Wie sich daraus doch ein gesunder Stil, der „Biedermaier", entwickelte, ist schon ausführlich dargelegt worden. Selten aber ergab sich Anlaß zu besonderer Anstrengung. So als Fürst Liechtenstein in den Jahren 1836—1846 sein Palais in der Bankgasse, Schloß und Kirche in Eisgrub neu einrichten ließ. Der schon erwähnte Tischlermeister Leistler, damals der erste in seinem Fache, besorgte dies für Wien in einer Art neuem Rokoko, für Eisgrub in der damals beliebten englischen Gotik, mit großer Gediegenheit des Wiener Handwerks. Der Fürst ließ aber auch schon Londoner Arbeiter kommen. Auf der ersten Londoner Ausstellung (1851) fiel Leistler durch Mahagonimöbel in überreichem Rokoko auf, die aber selbstverständlich keine Nachahmung fanden. Die Paläste und Schlösser, die damals restauriert wurden, waren voll „unkünstlerischer" Pracht. Jakob v. Falke, der gleich Eitelberger diese „Verkommenheit" als „warnendes Exempel" aufzustellen pflegt, erzählt, wie man im Palais Fries, jetzt Pallavicini, am Josefsplatz Zauners Reliefs herunterschlug, um die Wände mit buntgeblumten Pariser Seidentapeten zu bespannen. Die grellen, naturalistischen Blumen trat man damals sogar mit Füßen, denn auch für Teppiche wußte man nichts Besseres. Polstermöbel von orangegelbem Atlas stellte man an blau bespannte Wände, rote Möbel und Vorhänge waren bei weißen Wänden obligat, und schwere Vergoldung that das Uebrige. Selbst der Münchener Thronsaal weiß ja nichts Schöneres als diesen derben Dreiklang. Die einst so blühende kaiserliche Porzellanfabrik stand nicht mehr unter künstlerischer, sondern unter chemischer Leitung und arbeitete nur für den gewöhnlichsten Bedarf, bis sie

1864 an Altersschwäche verschied. Porzellan und Glas lieferte dann Böhmen. Silberzeug wurde bloß nach dem Gewicht geschätzt, die Formen wurden einfach schabloniert und gestanzt. Wenn einmal ein Wettrennpreis zu machen war, gab der „sinnlose Naturalismus" silberne Palmenbäume mit lagernden Karawanen u. dgl. ein. Auch bei Schmuck galten nur noch Goldwert und Edelsteine. Bloß die Wiener Galanteriewaren, die man dann seit 1867 articles de Vienne nannte, erhielten sich eine gewisse Feschheit und auch technischen Reiz. Um die Erfindung stand es schlimmer, insbesondere wandte man die Formen sinnwidrig an; man erinnere sich nur an die Jockeymütze und das Hufeisen, die als Tintenfässer, Broschen, Appliken, Griffe u. s. w. allgegenwärtig waren. In der Ledergalanterie bahnte dann Girardet die Besserung an, für den auch Van der Nüll arbeitete. Er ist der früheste große Kunstindustrielle Neu-Wiens und prägte einer Epoche, die man die Albumzeit nennen könnte, seinen Stempel auf. Was das Publikum anbelangt, war ihm selbst der Begriff, was Kunstgewerbe ist, so völlig abhanden gekommen, daß noch die Jury der Wiener Weltausstellung Mühe hatte, sich „Kunstwerke" vom Leibe zu halten, wie jenen Tannenbaum, den eine Dame aus unzähligen echten Nähnadeln zusammengesetzt hatte. Sie setzte Himmel und Hölle in Bewegung, um die Aufnahme dieses Nadelbaumes zu erzwingen.

Dann kamen nach und nach Symptome der Besserung. Ein bei Leistler beschäftigter Bildhauer, Franz Schönthaler, bahnte die Gesundung des Möbels an. Er hatte 1851 die Palais Koburg und Harrach, 1880 das Palais Stametz-Mayer einzurichten. Dies führte er, wenn auch nach den herrschenden Pariser Mustern, sehr tüchtig durch. Dann kamen die tonangebenden Architekten auch über die Tischlerei und drängten ihr jeder seinen Stil auf. Der Dombaumeister Ernst machte alle Möbel gotisch, aber nicht holzgotisch, sondern steingotisch, mit einer Formempfindung wie für eine Kirche aus Sandstein. Die gotische Einrichtung des Albrecht Dürer-Vereins, dieses Künstlerhauses des damaligen Wien, blieb ein Denkmal dieser Schreckenszeit. Ernst redigierte auch den ersten Jahrgang der vom neuen Gewerbeverein herausgegebenen illustrierten Zeitschrift, die den Handwerkern lauter gotische Musterblätter brachte. Sie ging natürlich daran zu Grunde. Um sie zu retten, übertrug man die Redaktion des zweiten Bandes Theophil Hansen, der wieder das ganze Kunsthandwerk hellenisieren wollte. Auch damit drang man nicht durch und die Zeitschrift ging ein. Mehr Glück hatte Van der Nüll, dessen eklektischer, aber doch selbstschaffender Geist sich im Ornamentalen mit besonderer Lust erging. Von seinen Gehilfen (Storck, Gugitz u. a.) unterstützt, machte er das neue Opernhaus zu einer praktischen Akademie des Kunstgewerbes. Zu einer gewissen Zeit waren da über hundert Kunsthandwerker thätig. Auch Ferstels Geschmack erwies sich fruchtbar. Die Art, wie er am neuen Bankgebäude romanisierende Formen frei verwendete, fand Anklang. Auch hatte er anbahnenden Mut, wie denn das Eisengitter dieses Gebäudes gegen die Freiung hin seit unvordenklicher Zeit wieder das erste geschmiedete Eisenwerk in Wien war. Er übertrug es dem Schlossermeister Berndt, der aber, da die Kunst des Eisenschmiedens völlig verloren gegangen war, dieses Eisen durch Silberarbeiter schmieden lassen mußte. Dann kam Hilfe von Seite der Theorie. Schon 1856 wurde unter dem Freiherrn

von Czoernig die „k. k. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ gegründet, die gleichfalls „Mitteilungen“ herausgab. Diesem gelehrten Kreise gehörten damals G. Heider, Camesina, Eitelberger, Essenwein und Karl Weiß an, später kam noch Friedrich Schmidt dazu. Der Blick, der sich ihnen in das Kunstgewerbe des Mittelalters öffnete, zeigte unsere Zurückgebliebenheit. Von so manchen Techniken, wie Email, Niello, war jede Spur erstorben. Der Gedanke lag nahe, hier erweckend zu wirken, und zwar mit Hilfe des hohen Klerus. Der spätere Graner Primatialarchitekt Lippert entwarf Goldschmiedearbeiten für den Erzbischof von Olmütz, Landgrafen zu Fürstenberg. Die Firma Brix und Anders schlug diesen Weg ein. Karl Giani nahm, während die Damen noch Genrebilder und Blumensträuße in Kreuzstich stickten, für seine gestickten Paramente die Muster und Techniken des Mittelalters wieder auf, die nur noch in Döbling bei den Schwestern vom armen Kinde Jesu, Zöglingen der Aachener Schule, heimisch waren. Die Buchbinderei erwies sich dem mittelalterlichen Einfluß weniger hold. Im Sommer 1860 endlich schrieb Falke, auf Eitelbergers Wunsch, in der „Wiener Zeitung“ eine Artikelreihe, der er dann eine im „Wanderer“ folgen ließ. Damit begann die journalistische Erziehung des Publikums zum Verständnis eines besseren Kunstgewerbes und auch die Sammlung alter Muster wurde angeregt. Als dann die Stadterweiterung begann, folgte ein praktischer Aufschwung. Hansen richtete seine Bauten auch ein und war gewissenhaft genug, bis zur letzten Borte herab alle Details der Einrichtung selbst zu zeichnen, ja zu modellieren. Er warf den landläufigen französelnden Kram über Bord, wofür er freilich den immer bereiten Zorn der Tapezierer im Dutzendstil erntete. In welchem Maßstabe sein Einrichtungsstil schuf, sei durch eine Ziffer gekennzeichnet; im Palais Epstein kostete die Dübellsche Tischlerarbeit allein über 100 000 Gulden. Hansen hielt es aber nicht unter seiner Würde, auch das Café Hembsch am Schottenthor einzurichten und Gläser für Lobmeyr zu erfinden. Aehnlich dachten Ferstel und Schmidt.

Der 12. Mai 1864 ist ein wichtiger Tag in der Entwicklung unseres Kunstgewerbes. An diesem Tage wurde das k. k. Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie eröffnet, vorläufig im Ballhause, mit 2000 entlehnten Gegenständen. Den schöpferischen Gedanken dazu faßte Erzherzog Rainer auf der Londoner Weltausstellung von 1862, bei der Beobachtung der Fortschritte, die das englische Kunstgewerbe seit der ersten Londoner Weltausstellung von 1851 gemacht hatte. Dieser Erfolg war durch die Errichtung des South Kensington-Museums erzielt worden, und zur Errichtung einer solchen Anstalt in Wien regte nun der Erzherzog noch in London den damaligen Professor der Kunstgeschichte, Rudolf von Eitelberger, an. Dieser ging mit aller Thatkraft ans Werk, und ein kaiserliches Handbillet vom 7. März 1863 befahl bereits die Gründung des Museums. Erzherzog Rainer übernahm das Protektorat, Eitelberger (Ritter von Edelberg, geb. Olmütz 1817, gest. 1885) wurde der erste Direktor, unter dem das Museum einen großen Aufschwung nahm, ja zu internationaler Wichtigkeit als Musteranstalt und Pflanzstätte gelangte. Unter den Personen, die sich für das Unternehmen besonders einsetzten, ist Graf Edmund Zichy, Vorsitzender des Kuratoriums, hervorzuheben. Er hatte schon früher aus eigenem Antrieb bahnbrechende Versuche gemacht, z. B.

den Kunstguß zu beleben; doch mußte er die phantasievollen allegorischen Darstellungen in Silber, die er als Montierung eines ungarischen Prachtsäbels bestellte, noch in Florenz gießen lassen. Das Museum gab „Mitteilungen" heraus, veranstaltete Vorlesungen und legte eine eigne Sammlung an. Das Publikum fühlte sich angezogen, und einige Größen des Kunstgewerbes, welche die Bedeutung des Museums rasch erkannten, schlossen sich innig an; voran der Seidenfabrikant Karl Giani, dann Ludwig Lobmeyr, Eduard v. Haas u. a. Um unmittelbar ins praktische Leben eingreifen zu können, eröffnete das Museum 1867 in der „Gewehrfabrik" seine Kunstgewerbeschule, deren Direktor Josef Storck (1830—1902) wurde. Am 4. November 1871 legte der Kaiser den Schlußstein des Ferstelschen Musealbaues und eröffnete darin eine Ausstellung, die den Stand des ganzen österreichischen Kunstgewerbes vorführen sollte. Im rastlosen Weiterarbeiten entstanden zahlreiche Fachschulen, sowohl in Wien, als auch in der Provinz. Ein Kurs für Zeichenlehrer, unter Laufberger, eine Gipsgießerei wurden eingerichtet, zahlreiche illustrierte Druckwerke herausgegeben.

Schon auf der Pariser Weltausstellung von 1867 sah man die ersten Regungen des neuen Geistes. Auf jener Eröffnungsausstellung des Museums, 1871, stellte man unter anderem zum erstenmale jene „Interieurs" zusammen, die seither überall nachgeahmt werden. Es waren dies ein kostbar in Seide ausgestattetes Damenzimmer und ein grünes, im Holz schwarzes Herrenzimmer von Philipp Haas und Söhnen, dann ein altdeutsches Zimmer in Eichen von F. O. Schmidt. Auf dieser Ausstellung trat auch die Silberfirma Klinkosch zum erstenmale in den Vordergrund. Auf der Wiener Weltausstellung 1873 feierte das Oesterreichische Museum den ersten öffentlichen Triumph seiner Lehren. Die Geschmacksreform war zum Durchbruch gekommen, in der Hauptsache natürlich an der Hand der italienischen Renaissance, aber doch mit gewissen neuwienerischen Eigenschaften, da die Einrichtungskünste sich notwendig dem herrschenden Baugeschmack anschließen mußten.

Die Textilkunst hatte durch die ziel- und stilbewußte Energie eines Eduard v. Haas den Umschwung vom unverblümten Naturblumengeschmack zur orientalischen Teppichkunst vollendet. Seine Fabriken in Gumpendorf und Ebergassing wurden dafür maßgebend. Er brachte bereits geknüpfte Smyrnateppiche von kolossaler Größe zu stande. Die besten Muster des Museums dienten ihm dazu, aber er selbst legte bald eine eigene kostbare Sammlung von Originalen an. Ein Prachtstück seines talentvollen Orientalisierens war die golddurchwirkte Sammtdecke, nach einem persischen Original in München, die der Kaiser von der Ausstellung weg dem König Viktor Emanuel verehrte. Auch von mittelalterlichen und anderen Anregungen ließ Haas sich befruchten, seine damaligen Interieurs waren schöne Ergebnisse davon. Merkwürdigerweise hatte Karl Giani mit seinem mittelalterlichen Stilisieren der kirchlichen Prachtstoffe fast gar keinen Erfolg. Desgleichen mußte die ansehnliche Shawlweberei (Hlawatsch und Isbary), die sich selbst in England und später in Amerika Absatz verschafft hatte, dem Wechsel der Mode unterliegen. Dagegen entwickelte sich die Kunststickerei, dank der vom Handelsministerium errichteten Fachschule unter Emilie Bach, so reich, daß sie nach und nach von der Weißstickerei bis zur Nadelmalerei alle Techniken umfaßte. Die

Renaissance, der Orient und die nationalen Hauskünste boten die Muster, letztere namentlich auch für die farbige Schmückung des Leinenzeugs, die vom Museum aus trotz alles anfänglichen Nasenrümpfens das gesamte deutsche Haus eroberte. Der Spitzenkurs, der die älteren Manieren systematisch pflegte und dazu namentlich Mädchen aus dem Erzgebirge heranzog, fand bald Ableger in allen Kronländern, so daß die österreichische Spitze kampffähig wurde. Die private Keramik begann, nachdem die Wiener „Aerarial-Porzellan-Manufaktur" 1864 eingegangen war, zunächst deren Produkte nachzuahmen und ihr falsches Alt-Wien, sogar mit dem blauen Bindenschild des Erzherzogtums markiert, ging flott bis nach Amerika. Die Wiener Porzellanmalerei (Stadler, Kadlec u. a.) machte dabei einen neuen Vorstoß. Die Thätigkeit Fischers in Herend und Zsolnays in Fünfkirchen machte sich auch auf dem Wiener Markte fühlbar; vom Museum aus befruchteten sich die Porzellanfabrik Haas und Czizek in Schlaggenwald und die Fayencefabrik Ditmar in Znaim. Von Deutschland her, wo die deutsche Renaissance die Oberhand gewonnen hatte, drang im Gefolge derselben der grün, braun oder bunt glasierte Kachelofen ein und verdrängte den bisher souveränen weißen Ofen. Für das Glas war der gesunde Kunstsinn Ludwig Lobmeyrs maßgebend. Er wurde der Reformator des böhmischen Krystallglases, indem er die im Museum ausgestellten englischen Krystallgläser von James Green durch reine und logische Form und eine dem Bergkrystall der Renaissance abgelernte Gravierung vollendetster Art zu übertreffen suchte. In dieser Richtung wurde Lobmeyr weltberühmt und beherrschte bald das ganze Glaswesen. Farbiges Glas wurde außer ihm auch von der gräflich Harrachschen Fabrik in Neuwelt in großer Mannigfaltigkeit erzeugt, ohne jedoch Venedig den Rang abzulaufen. Dagegen ist es der Tiroler Glasmalereianstalt und der Geylingschen in Wien gelungen, sich bei dem allgemeinen Farbigerwerden des Lebens auch das bürgerliche Haus zu erobern.

Die Metallgewerbe blieben hinter dieser Entwicklung nicht zurück. Wenn man die Namen Albert Milde, Ludwig Wilhelm, V. Gillar, Gridl, Biro nennt, steigt im Geiste sofort das Bild einer formenreichen und handfertigen Schmiedeeisenkunst auf. Die Mode der deutschen Renaissance ließ sie selbst in die Gemächer eindringen und sich des verschiedensten Hausgeräts bemächtigen. Das Wiener Schmiedeeisen wurde so anerkannt, daß Milde selbst in London eine Niederlage hielt. Unter dieser Richtung litt natürlich die Bronze, die aber trotzdem eine förmliche Blüte erlebte. Die Wiener Bronze hatte übrigens einen langen und schweren Leidensgang hinter sich, der hier kurz skizziert sei. Nach dem Gusse des Kaiser Josef-Denkmals, der noch im k. k. Artillerie-Gußhause stattfand, war man mit den Brunnenfiguren Jos. Martin Fischers wieder zum Blei der Barockzeit zurückgekehrt. Den Bronzebedarf Wiens deckte vierzig Jahre lang, bis etwa 1835, Josef Georg Danninger, der Allgewaltige der Stutzuhren, der Kron- und Wandleuchter u. s. f. Ueber solche Gebrauchsgegenstände kam er bei der Enge der damaligen Kunstanschauung und Lebensgewohnheit nicht hinaus. Er hatte sich dazu eine bequeme Art von Empire- oder Canovastil zurechtgelegt. Josef Glanz aus Preußen gründete 1831 eine Eisengießerei und richtete sich 1838 für Bronzeguß ein. Er bestand bis nach 1850; Turbain war Gehilfe bei ihm. Dann errichtete

John Morton seine große Fabrik, die eine neue Bronzevergoldung in Schwung brachte; sie wurde später durch die galvanische Vergoldung verdrängt. Auf ihre Vergoldung war die Wiener Bronze damals stolz, auf ihre Formen durfte sie das nicht sein. Ein naturalistisch verballhorntes Rokoko herrschte vor; figürliche Bronzen tauchten selten auf, und dann waren es meist Statuetten, die ein Aristokrat bei Alexy, Rumpelmayer oder Preleuthner bestellte. Zu Ende der vierziger Jahre, als Haas und August Klein ihre Fabriken gründeten, kam auch für die Bronze eine frischere Zeit. Der Ansbacher David Hollenbach setzte sich 1840 für Jahrzehnte fest; er begriff die Zeit und ihr Wollen, so daß er Hansen und seine Plejade trefflich versorgen konnte. Er starb 1871. Mit ihm wetteiferte die 1847 gegründete Fabrik von Dziedzinski und Hanusch. Sie führte unter anderem den vom Kaiser bestellten großen Tafelaufsatz aus, der die Wiener Weltausstellung schmückte und in Silber ein prächtiges Gegenstück an Klinkoschs Tafelaufsatz für den Grafen Edmund Zichy hatte. Die Ferstelschen Kandelaber in der Votivkirche, der Schmidtsche Riesenluster im Sitzungssaal des Rathauses, der Osterkandelaber, den der Kaiser für die Kirche della Anima in Rom arbeiten ließ, die Bronzeverzierungen am Denkmal Maria Theresias sind ihr Werk. Eine Zeitlang drängte der Kunsteisenguß die Bronze zurück. Der geniale Baron Karl Reichenbach, Entdecker des Kreosots, Paraffins u. dgl. m., aber auch der mystischen Naturkraft des „Od", goß in Blansko Eisen. Aus der dortigen fürstlich Salmschen Gießerei stammen auch die beiden gußeisernen Hunde, die er am Eingange zu seinem Schloß am Fuße des Cobenzl aufstellte. Von Blansko aus griff das Gußeisen um sich. Als die jungen Architekten sich in Altlerchenfeld und am Opernring zu rühren begannen, riefen sie auch nach Bronze. Da wurde auf den Rat der Grafen Leo und Franz Thun das k. k. Artillerie-Gießhaus wieder in eine k. k. Kunst-Erzgießerei, nach Münchener Muster, umgewandelt. Man mußte dies schon der großen Denkmäler wegen thun, die Fernkorn zu gießen hatte. In Turbain erstand ihr ein kräftiger Mitbewerber. In der Zeit vor dem Krach wurde Wiener Bronze schon in 233 Fabriken gearbeitet, deren Jahresproduktion einen Wert von $1^1/_2$ Millionen Gulden ausmachte und die selbst über den Ozean ging. An technischen Verbesserungen fehlte es nicht. So wurde durch Seidan und Chadt das Email wieder eingeführt, das im Lehr- und Versuchsatelier des Professors Hans Macht eine vielfarbige Ausbildung erfuhr. Auch das italienische Niello wurde wieder lebendig und durch Karl Lustig zu einer „Goldniellomosaik" erweitert, die das sogenannte „Tula" mit eingelegtem Gold höhte. Alle diese Techniken, zu deren Förderung mancher Betrag aus dem „Hoftiteltaxfonds" verwendet wurde, bewährten sich auch bei den Juwelieren, unter denen der vielseitige Ratzersdorfer eine bunte Spezialität ausbildete und Biedermann, wie Castellani in Rom, wieder zu antiken Formen griff. Durch die Errichtung der Ciselierschule unter Professor Stefan Schwartz und der chemisch-technischen Versuchsanstalt unter Kosch trug das Oesterreichische Museum wesentlich zum Fortschritt der Metalltechnik bei. Dadurch wurde unter anderem ein Hauptfehler der Wiener Bronze, die mangelhafte Behandlung der Oberfläche, beseitigt. Der vollkommene Rohguß galt bei vielen Künstlern als das Ideal; noch das Beethoven-Denkmal ist fast gar nicht über-

arbeitet. Die mancherlei reizvollen Tönungen, welche die Pariser und Japaner durch künstliche Patinierung ihrer Bronzen hervorbrachten, waren in Wien, wie eine eigene Bronze-Enquête noch 1873 feststellte, völlig unbekannt. Die Hollenbach'sche Fabrik ließ sich zuerst darauf ein. Doch war das Verständnis in dieser



Abb. 221. Kästchen in Ebenholz, vergoldeter Bronze und Email von Ratzersdorfer in Wien.

Hinsicht auch viel später noch selbst in sogenannten Fachkreisen vielfach sehr schwankend und lückenhaft. Ein drastisches Exempel dafür lieferte noch 1882 der tragikomische „Patinakrieg" um die angeblich reinigungsbedürftigen Erzfiguren des Kaiser Max-Grabmals in der Innsbrucker Hofkirche, wo nur mit Mühe eine große Kommissionsblamage vermieden wurde.

Die Wiener Ledergalanterie hat sich während dieser ganzen Entwicklung ihre frische, um Einfälle nie verlegene Weise bewahrt. Die Werkstätten von Anton Groner, August Klein und Weidmann sorgten dafür. Auffallend war übrigens, daß dabei das Leder selbst immer mehr von anderweitigen Schmuckelementen überwuchert wurde. Durch das Lederrelief von Paul Pollak und Friedrich gelangte es wieder zu seinem Rechte, und die Handpressung mit Gold und Farbe war namentlich für die Bucheinbände eine Wohlthat. Eine der mancherlei Spezialausstellungen des Museums, die für Bucheinbände, hatte diesen Weg zum Heil gewiesen.

Die Wiener Holzmöbel machten selbstverständlich die ganze Renaissancebewegung am pünktlichsten mit. Da sie sich der Architektur am engsten anschließen, warfen sich die Architekten besonders gern auf diesen Gewerbezweig. Die Wiener Tischler (Irmler, Franz Michel, Bernhard Ludwig, Klöpfer, Ungethüm u. a.) arbeiteten sich völlig in diesen Stil ein, der selbstverständlich auch im Kunstgewerbeverein den Ton angab. Die Naturfarbe des Holzes und die Schnitzerei herrschten dabei durchaus vor und der Gebäudestil an den Möbeln, mit Säulen, bedeutenden Profilen und schweren Verkröpfungen, machte die Wohnräume unpraktikabel. Es war ein Fehler, daß die Entwürfe mehr architektonisch als tischlerisch, mehr stilgerecht als zweckmäßig aussehen wollten. Gewisse Musealtypen wurden selbst für die gewöhnliche Fabrikation maßgebend und die bescheidensten Haushalte möblierten sich mit Formen, die von Prachtmöbeln alter Fürsten- und Stadtpaläste abgeleitet waren. An diesem Widersinn mußte schließlich der Stil scheitern, der auf der „Jubiläums-Gewerbeausstellung" in der Rotunde (1888) den Höhepunkt seiner Geltung erreicht und in einzelnen Prunkgebilden, wie dem Storckschen Bilderschrank für die Hochzeit des Kronprinzen, sich gleichsam dauernde Denkmäler gesetzt hatte. In Wien verfiel die italienische Neurenaissance demselben Geschick, wie in München die deutsche. Von England her drang ein vorwiegend praktischer Geschmack, ein wahrer Tischlerstil, über den Kontinent vor. Was die englischen Tischlergenies des achtzehnten Jahrhunderts, Chippendale und Sheraton, und ihre im praktischen Erfinden modernen Hausrats so gewandten Nachfolger Hepplewhite und Shearer geleistet, das wurde wieder lebendig und, zum Teil unter japanischem Einfluß, mannigfach weiter entwickelt. Im Gefolge des Sports und der Fashion drang diese englische Moderne in die internationale elegante Welt ein. Sie eroberte sogar Paris, wo der Londoner Fabrikant Maple sich seine eigene Möbelniederlage einrichten konnte. Sie regte die Belgier, Münchner und Berliner zum Mitstreben an, wobei eine gewisse national-lokale Färbung, also Selbständigkeit, nicht ausblieb. Am Oesterreichischen Museum hatten die Nachfolger Eitelbergers, Jakob von Falke (gest. 1897) und Bruno Bucher (gest. 1899), die neue Woge wohl herankommen sehen und einzelnes davon sogar zur Anschauung gebracht, allein es ist begreiflich, daß sie ihren systematisch durchgeführten Renaissancebau, der ein Menschenalter hindurch der Welt als Muster gedient, nicht niederreißen wollten. Aber die neue Zeit kam und ihr überall siegreicher Geschmack ließ sich auch von Wien nicht abhalten. Der Anstoß ging vom Handelsmuseum aus, das gleich nach der Weltausstellung und zum Teil aus deren Material zunächst als „Orientalisches Museum" gegründet worden war.

Sein energischer Direktor, Arthur von Scala (geb. 1844, erst im Handelsministerium, dann in Ostasien u. s. w. thätig), brachte sowohl orientalisches Kunstgewerbe (Sammlung des kunstgelehrten Grafen Karl Lanckoronski, eine Teppichausstellung u. s. f.), als auch englische Möbel (Chippendale, Sheraton u. s. f.) wiederholt vor das Pubikum. Der Erfolg war überraschend. Als Scala dann (1897) Buchers Nachfolger am Oesterreichischen Museum wurde, machte er dieses zum Schauplatz seiner Bestrebungen. Unverweilt öffnete er das Haus der modernen Strömung und seine erste Winterausstellung von meist englischen Möbeln und Geräten wurde das künstlerische Ereignis der Saison. Ein modernes Damengemach mit vollständiger Einrichtung, von Architekt Josef Urban und Maler Heinrich Lefler, fand besonderen Beifall, obgleich es nur ein Versuch sein sollte, unserem Publikum neues Kunstgewerbe in praktischem Zusammenhange vorzuführen. Es war eben ein Umschwung, der längst in der Luft lag und alles mitnahm. Schon der große Verkaufserfolg bewies, wie das Publikum nach Neuem lechzte und der seit Jahrzehnten alleinherrschenden Schablone satt war. Es erfolgte ein erbitterter Parteikrieg zwischen alter und neuer Richtung, wobei die Kunstgewerbeschule unter Storcks Leitung und der Kunstgewerbeverein der neuen Leitung des Oesterreichischen Museums gegenüberstanden; Bucher war Wortführer des Alten. Praktisch endete der Kampf mit der Pensionierung Storcks, Direktors der Kunstgewerbeschule des Oesterreichischen Museums (1899). Diese wichtige Anstalt erhielt zum Direktor einen völlig modernen Künstler, den Maler Felician Freiherrn v. Myrbach, und als Lehrer wurden ebenso moderne Talente (Architekt Josef Hoffmann, die Maler Alfred Roller und Koloman Moser, Bildhauer Arthur Strasser u. a.) berufen. Dabei sei anerkannt, daß die moderne Wiedergeburt des Kunstgewerbes, wie sie das Museum jetzt im Auge hat, bei der Regierung von Anfang an Verständnis und Förderung in wünschenswertem Maße fand. Insbesondere hat sich unter den Schwierigkeiten des Anfangs Sektionschef (später Minister) Graf Vincenz Latour als erleuchteter Kunst- und Fortschrittsfreund bewährt. Die Minister Freiherr von Gautsch, Graf Bylandt und Ritter von Hartel haben alle die größten Verdienste um die Anbahnung und Durchführung des Neuen, das auch der Allgemeinheit gegenüber energisch vertreten werden mußte. Unter ihren Mitarbeitern haben sich besonders Sektionschef Friedrich Stadler von Wolffersgrün, Ministerialrat Karl von Wiener und als Referent für gewerbliches Bildungswesen Sektionsrat Adolf Müller, von Seite des Oberstkämmereramtes Hofrat Wilh. Freiherr von Weckbecker (Verfasser des „Handbuchs der Kunstpflege in Oesterreich" 3. Auflage, Wien 1902) um den Fortschritt verdient gemacht. So kämpfte denn das Museum seinen Verjüngungskampf. In der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" (Verlag von Artaria) hat Scala dem Museum auch ein neues Organ gegeben, das zugleich als modernes Druck- und Illustrationswerk von musterhafter Gediegenheit anzuerkennen ist. Das darin dargelegte Programm geht über die historischen Stile, die ihre Aufgabe als Schule der Wiedererweckung erfüllt haben, hinaus und will nunmehr kraft der errungenen Technik moderne Aufgaben modern zu lösen trachten. Materialmäßig, zweckmäßig und individuell: in diesen drei Worten liegen die Bürgschaften des Erfolges. Ob daraus ein neuer Stil werden

wird? Hoffentlich nicht. Wenigstens nicht in dem bisherigen Sinne, in dem eines neuen, so und so vielten Rezepts, das die schaffende Kraft wieder in Bande schlagen soll. Die Zeit Van der Nülls verschwendete sich an die Erfindung eines neuen Stils, wie schon früher die Ludwigs I. in München. Sie wollte ihn aus den alten Elementen aufbauen, statt unmittelbar aus dem Leben, aus dem augenblicklichen Bedürfnis zu schöpfen, wie die Japaner und Engländer. Diesmal soll der Fehler vermieden werden. Daß die Eigentümlichkeit des österreichischen Volkstums sich gerade bei solcher Freiheit doch ihre eigene Ausdrucksweise schaffen wird, liegt auf der Hand. Sie will sich nicht mehr italienisch ausdrücken, aber auch das Englische wird nicht ihre Muttersprache werden*).

6. Die Neuzeit.

Etwas früher als das Kunstgewerbe hat die Kunst in Wien ihren Umschwung angebahnt. Am 3. April 1897 machte eine Gruppe von neunzehn jüngeren Künstlern, die aus der Künstlergenossenschaft ausgeschieden war, ihre „Secession“ unter dem Titel: „Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs“. Rudolf v. Alt hatte den Ehrenvorsitz angenommen, Gustav Klimt wurde Obmann. Die Zahl der ordentlichen Mitglieder wuchs mit der Zeit auf 67, die 74 auswärtigen sind lauter berühmte Moderne. Ihr Zweck war, dem akademischen und dem geschäftlichen Element gegenüber, die im alten, von mancherlei Rücksichten beengten Verbande herrschend geworden waren, wieder freie, persönliche, künstlerische Kunst zu treiben. Krieg der Rückständigkeit, eine Gasse dem Fortschritt! Arge Stürme umtobten die Wiege des Vereins, der aber mutig an die Arbeit ging. Er gründete vor allem eine Zeitschrift: „Ver Sacrum“, die nicht geringes Aufsehen erregte. Dann eröffnete er (25. März 1898) im Gebäude der Gartenbaugesellschaft seine erste Ausstellung, die auf das Wiener Publikum großen Eindruck machte. Sie war in der That umwälzend für das Wiener Ausstellungswesen, indem sie das Niveau bedeutend hob und die Anordnung künstlerisch adelte. Sie bot aber auch zum erstenmale einen ziemlich vollständigen Ueberblick des Besten, was die neue Kunst des Auslandes geleistet. In der That lernten die meisten Wiener da eine neue Kunstgeschichte kennen, denn Namen wie Rodin, Meunier, Alexander, Charpentier, Khnopff waren ihnen bisher ganz fremd geblieben. Und gerade die Neuheit dieser Neuen mußte den Veranstaltern selbst erst in so altgewöhnten Augen die Berechtigung geben, aus sich und der Schablone herauszugehen. Und schon am 28. April legte die Secession den Grundstein zu ihrem eigenen Hause an der neuen Wienzeile, dessen Eröffnung am 15. November erfolgte. Die Pläne hatte das Mitglied Jos. M. Olbrich (geb. Troppau 1867) in seinem neuen Geschmack entworfen. Der Mittelbau hat ein Portal, das reich mit Kupferornament beschlagen ist und zwischen vier Pylonen eine Kuppel, die sich aus einem kolossalen, naturalistisch behandelten Lorbeerbaum in vergoldetem Schmiedeeisen entwickelt. Das Aeußere ist schlecht und recht in Putz durchgeführt, ohne alle Scheinbarkeit von kostbarem Stoff,

*) Diese Sätze wurden 1898 geschrieben. Seither hat es an Verschiebungen der inneren und äußeren Verhältnisse nicht gefehlt. Die Dinge sind eben im Fluß, wie alles Lebendige.

als ein Haus von armen, aber ehrlichen Eltern. Das Innere aber ist ein Muster von Zweckdienlichkeit, mit Räumen, die sich für jeden Zweck anders gestalten lassen. Das war denn ein ausgiebiger Versuch in der neuen Bauweise. Eine entsprechende

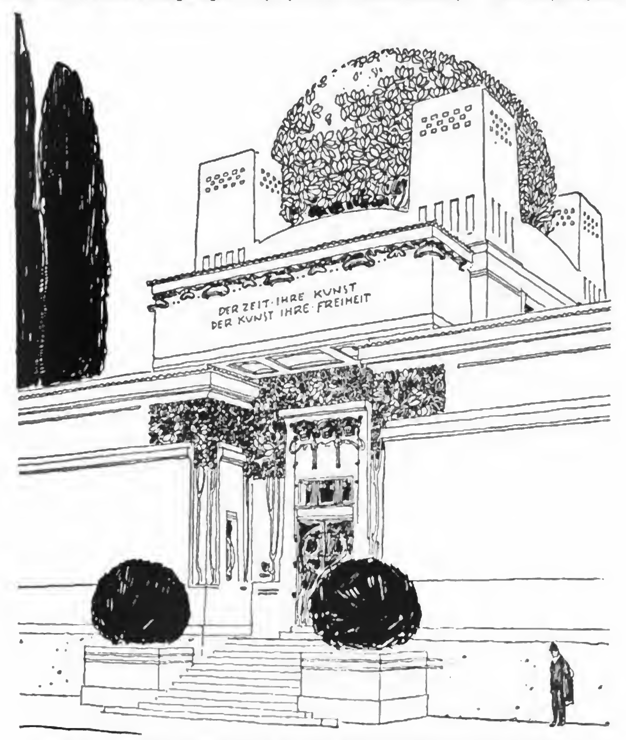


Abb. 222. Josef M. Olbrich: Das Haus der Wiener Secession (Originalzeichnung).

Probe von Inneneinrichtung hatte schon Josef Hoffmann (geb. Pirnitz, Mähren, 1870) mit seinem Ver Sacrum-Zimmer in der ersten Ausstellung gegeben und das Sekretariat im Secessionshause bildete die Fortsetzung.

Das secessionistische Bauen regte die Wiener nicht wenig auf. Olbrichs Ausstellungsgebäude war lange Zeit die Zielscheibe aller schlechten Witze der um-

liegenden Bezirke. Der anstoßende „Naschmarkt" nannte es nach der vergoldeten Lorbeerkuppel das Haus „zum goldenen Krauthappel". Aber an seiner Stirne stand eine ernste Mahnung und mahnte Tag und Nacht. „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit". (Die Inschrift ist vom Schreiber dieser Zeilen, der auf Ersuchen der jungen Leute einige Varianten vorgelegt hatte.) Und die Zeit that das Ihre für ihre Kunst. Man gewöhnte sich, man begann zuzustimmen. Sogar im Ingenieur- und Architektenverein wurde das Haus gewürdigt (Deininger). Und dann kam, nach alter Erfahrung, der Umschlag. Ein großer Teil des Publikums verliebte sich förmlich in die neue Bau- und Einrichtungsweise. Olbrich, in seiner vollen, sprudelnden Frische, baute einige Villen, die bald das Stadtgespräch wurden. Alles strömte nach der Hinterbrühl, um seine Villa Friedmann zu sehen, in der er seine Farben- und Formenphantasie frei tummelte. Noch andere Bauten kamen, immer auch der Gelegenheit und Persönlichkeit angemessen; Villa Bahr in Ober-St. Veit, Villa Stifft auf der Hohen Warte, dann in der Stadt vielbesprochene Interieurs, wie das blaue bei Dr. Spitzer, das seither in eine neue (von Jos. Hoffmann erbaute) Villa auf der Hohen Warte verpflanzt worden ist. Auch Olbrichs Buch: „Ideen"*), das einen so lockenden Einblick in die Gedanken- und Traumwelt des Künstlers gewährt, machte seinen Weg. Es ist ein großer Verlust für Wien, daß es Olbrich so bald an Darmstadt verlor, wo er seither die Künstlerkolonie des Großherzogs Ludwig Ernst und die Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst" geschaffen hat. Das Bauen und Einrichten von „Wohnstätten", wie Baumeister Solneß es nennt, ist durch die Moderne in Wien ein Bedürfnis und sogar eine Art künstlerischer Sport geworden, was man sich ja gefallen lassen kann. Das Unverhoffte ist gelungen, die Teilnahme des Publikums an Dingen der bildenden, ja der bauenden Kunst ist geweckt. Wem etwa die Architektur zu architektonisch ist, um sich mit ihr anzufreunden, darf sich wenigstens die Möbelpassion gestatten und als Möbelästhetiker dilettieren. Entscheidend für all dieses wurde die Jubiläums-Gewerbeausstellung im Prater (1898), wo das Alte eine Schlacht gegen das Neue verlor. Dort trat auch Ludwig Baumann zuerst in den Vordergrund, der uns dann auf der Pariser Weltausstellung u. s. w. einrichtete. Die Befreiung der Geister machte sich übrigens alsbald in einer Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit von Strömungen geltend. Aus all dem anfänglichen Schwanken schieden sich bald zwei Hauptrichtungen aus. Einerseits ein Ueberschuß an künstlerischer, malerischer Phantasie (Olbrich), andrerseits (Hoffmann) ein Zug zur Besonnenheit, zu praktischem Erwägen, selbst auf die Gefahr hin, nüchtern zu werden. Dem unbewußten Zuviel der ersten Zeit stellt sich beinahe ein bewußtes Zuwenig entgegen. Beide Richtungen locken die entsprechenden Temperamente und haben ihre Extreme. So neigen die Einrichtungsstücke des vielseitigen und erfinderischen Koloman Moser zu witziger Schwelgerei in Stoffen und Farben, bei dem luxusfrohen Franz Matsch zum malerischen Rausch, und bei Rudolf Tropsch und Josef Urban geht der Formen- und Materialwitz bis zum Ulkigen. In der Schule Hoffmanns dagegen (Otto Prutscher u. a.) herrscht die Logik, die kon-

*) Wien 1900. Mit Einleitung von Ludwig Hevesi.

struierende Vernunft, der praktische Einfall. Dabei braucht die wienerische Appetitlichkeit nicht verloren zu gehen und es stellt sich sogar wieder eine andere Art von Phantasie ein. Auf der äußersten Linken dieser Linie steht selbständig Adolf Loos*), der aus Amerika als nihilistisch angehauchter Zweckmensch zurückgekehrt ist und nach manchem sophistischen Seitensprung jetzt mit einleuchtender Einfachheit einrichtet. (Café Museum, Wechselstuben und andere Geschäftslokale, Privatwohnungen.) Dieser einfachere Typus hat sich dann wieder in zwei gespalten. Der eine hat die internationale Verständlichkeit und Unwiderleglichkeit des Eisenbahncoupés und der Dampfschiffskabine, der andere die naive Selbstverständlichkeit und unbedingte Solidität des lokalen Biedermaier. Der Wert dieses gesunden Lokalstils ist jetzt erkannt und man knüpft gern an ihn an. Man wird ihn hoffentlich nicht kopieren, sondern sich an seiner Ehrlichkeit ein Beispiel nehmen. Abseits der beiden, eigentlich wienerischen Arten steht Franz Matsch mit seinem modern-antiken Speisesaal im Hause des hochverdienten Kunstfreundes Nikolaus Dumba (1830—1900). Matsch ist in antiken Dingen vollkommen heimisch und hellenisiert in diesem Prachtraume (Parkring 4) ungefähr so, wie er die Wolter als Sappho gemalt hat. Wienerische Antike, gemalter Grillparzer aus der Hasenauerschen Luxuszeit. Der viereckige Saal, der an einen Wintergarten stößt, ist in poliertem Marmor und Kunstmarmor von hellstem Crême gehalten. Die Formen klingen nur wenig an frühere Architektur an. Ringsum sind Musenscenen mit stilllebenhaftem Beiwerk ganz dünn auf den Marmorgrund gemalt. Als Einfassung des Wintergartens dienen hohe Lorbeerbäume in antiken Dreifußbecken, aus vergoldetem Metall ausgeschnitten und als flache, polierte Appliken der Malerei zugesellt. Der Eindruck ist sehr eigen. Für den Wintergarten hat Matsch auch einen besonders kombinierten Brunnen gearbeitet: Marmorplastik, geschliffenes Krystallglas und zierliche Figurenmalerei auf Marmor. Er ist ein vielseitiger Techniker und hat auch an Beleuchtungskörpern u. dgl. manches Anmutige für den Saal modelliert. Der anstoßende Musiksaal ist von Gustav Klimt eingerichtet (Mahagoni-Empire mit vergoldetem Applikenschmuck) und hat Supraporten von ihm (die Musik, Schubert am Klavier). Und weiterhin öffnet sich das berühmte Makartzimmer Dumbas, in dem sich die ganze Mallust der Caterina Cornaro-Zeit austobt. Dumba hatte Makart vorher eigens nach Venedig geschickt, um sich dort vollzusaugen. Das Ergebnis waren die Wände und Decke, an denen Künste und Gewerbe ein Farbenfest von überquellender Sinnenfreude feiern. Das unbefangene, siegesbewußte Fleisch Paolo Veroneses ist hier ganz von Nerven durchzuckt und variiert sich in einem atlasnen Gegleiße und Geflimmer, das ohne Zweifel etwas anderes ist, als was die alten Venezianer ausströmten. Diese drei Dumbazimmer sind an sich schon ein Museum der Wiener Kunst.

Diese Raum- und Einrichtungskunst war hier zunächst zu berühren, weil sie die blanke, elegante Angel war, an der das Publikum sich fing. Groß zu bauen hatten die jungen Leute, mit Ausnahme Baumanns, bei dem festen Ansehen der Alten, noch kaum Gelegenheit. Auch eine starke Persönlichkeit wie Hoffmann kommt

*) Baumann, Tropsch, Matsch, Urban und Loos gehören nicht der Secession an.



Abb. 223. Otto Wagner. Porträtradierung von G. von Kempff.

erst jetzt daran, mit einer Villengruppe auf der Hohen Warte, für Künstler und Kunstfreunde seines Kreises. Der Großbauer dieses aufregenden Tagesanbruchs war Otto Wagner (geb. Wien 1841, Oberbaurat und Professor). Er ist eine scharfe, elastische Natur, fruchtbar und streitbar, triebkräftig genug, um sich und andere zu verjüngen. Er hat die Erbschaft aller vier Baubarone der historischen Schule angetreten, die nach seinem Ausdruck eigentlich Archäologen waren. Seine neue unhistorische Schule will keine Renaissance, richtiger Re-Renaissance, sondern eine „Naissance". Er selbst kommt von der allgültigen Renaissance des verflossenen Zeitraumes her, in dem die Bibliothekare eine Kunst der Präzedenzfälle verkündeten. Diese war deduktiv, wie die ganze Aesthetik zweier Menschenalter, die von vorgefaßten Meinungen, von philosophisch erzeugten Dogmen ausging. Unsere induktive Zeit hat, ganz zuletzt, auch die Kunst induktiv gemacht. Sie will nun vom Leben ausgehen, vom Zweck zum Zweck; das ist ihre neue Auffassung von Teleologie. Otto Wagner baute erst Renaissance, aber sie hatte ihre eigenen vernünftigen Züge. Man sieht ihn schon als Materialmenschen, z. B. im farbigen Ziegelbau einer Synagoge zu Budapest. Und auch der Zweckmensch kündigt sich an, in großartigen Scheinarchitekturen, die er für den Festplatz des Festzuges und für den Einzug der Kronprinzessin-Braut (Elisabethbrücke) zu errichten bekam. Der Tageswitz besiegelte ihn damals als „Scheinarchitekten". Das durchaus echte und praktische Haus der Länderbank ist sein damaliges Hauptwerk. Er begann dann eigene Wege zu gehen. Am Anfang des Rennwegs baute er eine Gruppe großer moderner Wohnhäuser, in deren Mitte er sein eigenes Palais (jetzt Gräfin Hoyos-Amerling) stellte. Das ist sein Uebergang ins Moderne. Große Einteilungen, Vermeidung von Säulen u. dgl., viereckige Loggien statt der abgedroschenen Rund-

bogen, die breiten Flächen nur mit reichlich verstreutem Reliefornament belebt, wie an gewissen Fassaden der Rokokozeit. Eigentlich war das auch noch ein freies Rokoko. An den Pavillons und Straßenbrücken der Stadtbahn, am „Nadelwehr" der Donau zu Nußdorf, an seinen Miethäusern des neuen Wienboulevards wurde er dann ganz, was er jetzt ist. Er wirft alles historische Detail über Bord und knüpft dort an, wo die natürliche Entwicklung der Baukunst abriß, also am Em-



Abb. 224. Otto Wagner: Haus an der Wienzeile in Wien.

pire. Daher auch gewisse Eigenheiten seines Dekors, z. B. senkrechte Aufreihung von Elementen, wie in römischen Legionenzeichen, die an Piranesische Kupfertafeln erinnern. Daher auch seine Flächenbehandlung, die tafelartige Entwicklung der Flächen, zu deren Bekleidung und Schmuck er aber alle Neuheiten des Kunstgewerbes heranzieht. Farbige Fliesen in Blumenmustern über ganze Fassaden hin, Vergoldung in reichem Maße, Montierung ganzer Fronten, besonders aber der Dachgebilde, in Metall. Das alles in freien, stark linearen Neuformen, von etwas englischem Beigeschmack, in der Innenzier alle männlichen und weiblichen Handarbeiten der Gegenwart, von der Applikationsstickerei bis zur Hinterglasmalerei

und landschaftlicher Glasscherbenmosaik in seiner eigenen Villa zu Hütteldorf. Das Kanonenfutter der Bewegung war eigentlich Olbrichs Secessionshaus gewesen. Es hatte das Eis gebrochen, nun war die Strömung frei, diese aber kam aus der Wagnerschule. Er hat eine Menge talentvoller Schüler (Josef Hoffmann, Kammerer, Plecnik, Jan Kotiera in Prag, Leopold Bauer, Ludwig, unter den jüngsten Wunibald Deininger u. a.), deren Arbeiten in dem Bilderwerke „Aus der Wagnerschule" erscheinen. Dieses Werk ist selbst in der Pariser Bauwelt sehr beliebt. Ebenso hat sein rücksichtslos offenherziges Buch: „Moderne Architektur" (3. Auflage 1902) weite Verbreitung gefunden und ist eine Art Code Civil der neuen Grundsätze. Nicht minder wichtig sind die großen Entwürfe, die er der Reihe nach ins Leben setzt, ohne zu fragen, ob sie zur Ausführung gelangen. Ein moderne Kirche für Währing hat besonderen Eindruck gemacht. Sie wäre ein kreisförmiger Kuppelbau („Gasometer" schrie man) mit Campanile, nach allen optischen, akustischen, klimatischen und sanitären Anforderungen des modernen Publikummenschen eingerichtet, bei äußerster Ausnützung des Raumes und Geldes. Ausgeführt wird sie nicht, aber ihr Einfluß machte sich bereits bei der jüngsten Preisausschreibung der Regierung, für billige Dorfkirchen, durchaus geltend. Nicht minder interessant sind seine vollkommen durchgeführten Entwürfe für einen den modernen Ansprüchen genügenden Neubau der Akademie der bildenden Künste, für die Kapuzinerkirche mit neuer Kaisergruft, und erst kürzlich für das Museum der Stadt Wien, wo er in der ersten Konkurrenz widerspruchslos siegte, in der zweiten zu allgemeinem Erstaunen fallen gelassen wurde. Er ist überhaupt noch gar nicht dazu gekommen, einen großen Monumentalbau durchzuführen. Seine Unabhängigkeit beängstigt die Entscheidenden. Er baut auch seine Miethäuser auf eigene Rechnung und sie finden erst hinterher Käufer. Er ist sein eigener Staat und sein eigener Bauherr. In die Physiognomie des modernen Wien wird er sich immerhin leserlich genug eingezeichnet haben. Außer der Stadtbahn noch durch große Kai- und Regulierungsbauten (des Donaukanals und eines neuen Stadtviertels). Er ist der moderne Großbaumeister für die moderne Großstadt, der auch technisch und sogar finanztechnisch auf der Höhe steht. Das meiste freilich, was in Wien wagnerisch aussehen will, ist von seinen Nachahmern und Wettbewerbern gebaut, von seinen geschworenen Feinden sogar, die sich seiner Signatur nach Kräften bedienen.

Unter den jüngeren Kräften dieser Richtung ist noch besonders Max Fabiani hervorzuheben. Er hat zuletzt zwei urmoderne Geschäftshäuser gebaut, in denen er nicht ansteht die letzten Folgerungen des Systems zu ziehen. Das Haus der großen Einrichtungsfirma Portois und Fix (III. Ungargasse) gleicht einem spiegelblank geschliffenen, mit Metall montierten Granitblock. Die unteren Geschäftsgeschosse sind massiv in schwedischem Granit gehalten, die oberen Wandflächen mit bräunlichen und grünlichen Fliesen von ebenso hartem Pyrogranit (von Zsolnay in Fünfkirchen) belegt. Die Fenster sind einfach eingeschnitten und mit hermetischen Rahmen in Rotguß versehen. An Vorkragendem sieht man nur im Zwischengeschoß eine Reihe großer eiserner Voluten für elektrische Lampen und im Dachgeschoß, das Werkstätten enthält, eine Reihe mächtiger eiserner Spangen, die die Eisenkonstruktion nach außen vertreten. Da dieses Ganze absolut wetterfest ist, braucht es



Abb. 225. Otto Wagner: Hofpavillon der Wiener Stadtbahn.

nicht einmal ein schützendes Hauptgesimse, das also einfach wegbleibt. Das andere Haus ist das der Kunstfirma Artaria (I. Kohlmarkt). Dieses steht im Herzen des eleganten Wien, ist also vornehmer eingekleidet. Die beiden unteren Geschosse sind massiv in rotem Marmor, die oberen Flächen mit Platten von weißem Marmor belegt. Die dreifachen Fenster stufen sich, kaum merklich, mit einem Anklang von Erkerform hervor. Oben springt ein breites Vordach aus und schützt die Betrachter der Schaufenster gegen atmosphärische Niederschläge. Auch etwas Weniges an Ornament (eine Art vergoldeter Zahnschnitt, ein Eierstab) ist zugelassen und die mächtigen rotmarmornen Seitenpilaster des unteren Drittels beleben sich durch zwei nackte Kolossalfiguren, von Canciani, die im Hochrelief herausgemeißelt sind. Unter den eigensinnigen Köpfen der Richtung ist noch Leopold Bauer (geb. 1872) zu erwähnen, der sich bei verschiedenen Preisbewerbungen durch kühne, das folgerichtige Denken auf die Spitze treibende Entwürfe bemerkbar gemacht hat. In Mähren hat er etliche ultramoderne Häuser gebaut. Mehr zu Kompromissen neigt Franz Freiherr von Krauß (geb. 1865), ein tüchtig durchgebildeter Künstler und flotter Architekturzeichner. Rudolf Dick hatte in Amerika einen großen Erfolg, er gewann den ersten Preis für den Bau der kalifornischen Universität. Schließlich sei Friedrich Ohmann's (geb. Lemberg 1853) gedacht, der jetzt den Burgbau leitet. Er ist Oberbaurat und war Professor in Prag. Obwohl er der Secession angehört, die ja keine Richtung ausschließt noch vorschreibt, ist er mehr ein Historischer und hat sich namentlich der Spätrenaissance gewidmet. Wien verdankt ihm bereits die geschmackvolle Wienterrasse am Stadtpark. Er ist ein geklärter Künstler von Phantasie und großer Erfahrung, der eine Zukunft hat. Seine neuesten Werke sind übrigens schon weit weniger konservativ.



Abb. 226. Gustav Klimt: Goldfische. (Aus Ver sacrum.)

Ueberblicken wir nun die Mitgliederliste der Secession, so fällt uns neben Rudolf v. Alt und Otto Wagner, der erst spät beigetreten ist, zunächst Gustav Klimt auf (geb. Baumgarten bei Wien 1862). Er kommt aus der zahmen Schule Laufbergers und Bergers und ist nachgerade zum enfant terrible des

prüderen Publikums geworden. Seine Deckenbilder im Burgtheater (Thespiskarren, Theater in Taormina, Globe-Theater, Dionysoskultus) zeigen ihn noch mit Grazie auf Schulpfaden wandelnd. Noch anderes in anderen Theatern, (Reichenberg, Fiume, Karlsbad) und Schlössern (Lainz, Sinaia) ist mit seinem Bruder Ernst und Franz Matsch geschaffen; desgleichen die 40 farbenprächtigen Bogenzwickel im Treppenhause des kais. Kunstmuseums. In figurenreichen Aquarellen stellte er den Zuschauerraum des Burgtheaters samt Publikum (1890, historisches Museum der Stadt Wien) und das gräfl. Esterházysche Theater zu Totis dar. Das alles ist Frühzeit. Die modernen Gärungskeime traten zuerst in einem weiblichen Sitzbildnis auf, wo die schwarze Gestalt als bizarre Silhouette aus lauter Weiß hervorstach. Mit der Begründung der Secession, deren erster Obmann Klimt war, begann eine neue Entwicklung. Alle modernen Einflüsse stürmten auf ihn ein. Englische, belgische, japanische, altgriechische; stilistische, naturalistische, ornamentale. In seinem ersten Ausstellungsplakat und seinem Prachtbilde der goldbehelmten Pallas Athene sah man Eindrücke der griechischen Vasenbilder und der archaischen Kunst von Hellas. Berührungen mit Franz Stuck konnten nicht ausbleiben. Später überwogen neue Anregungen. Als Aubrey Beardsley und Klinger ihre Salomen schufen, diesen raubkatzenartigen Typus einer naiv-lüsternen Nervenrasse, das Weib als samtpfotig-scharfkrallige Göttin des Gelüstes, hat er auch diese Dämonin geküßt. Fernand Khnopff hing damals an öffentlichen Wänden und Félicien Rops lag in heimlichen Mappen. Alle diese Elemente muß man sich gegenwärtig halten, um den Ausdruck zu verstehen, den Klimt für eines der Fieber der Zeit, für das Sehnen einiger ihrer Nerven fand. Selbst der Katzenjammer und asketische Rück-



Abb. 227. Gustav Klimt: Judith und Holofernes.

schlag blieb nicht aus, Tooropsche Büßerlust und Minnesche Ausmergelungswonne. Er hat das Sinnenleben seiner ganzen Zeit durchgekostet und in seiner Weise gestaltend überwunden. Durch diesen ganzen Irrgarten voll berauschenden Blendwerks ist er zu sich selbst durchgedrungen. Er ist durchaus ein Selbsteigener; eine Handbreit seiner Malerei wird jeder sofort als Klimt erkennen. Diese nervöse Vibration der Malweise hat kein anderer; diese Durchdrungenheit von Luft, Licht, Silber, Traum. Seine Palette ist neu, sein Spektrum anders. In seinen ganz einfachen Wasser- und Luftlandschaften, vielleicht mit zwei dünnen weißen Birkenstämmchen vorn als „Abschieber" (repoussoirs sagen die Franzosen) ist ein verhaltenes Atmen und Herzklopfen, wie in seinen Damenbildnissen, die Unsägliches zu verschweigen scheinen. Die Gabe des Ahnenlassens hat Klimt in genialem Grade. Auch seine Technik hat sich in diesem Sinne ausgebildet. Sein „Schubert am Klavier", in einem Gewoge von Kerzendunst, Blumenduft und Mousselinrauschen, vom Spiegel geisterhaft widergestrahlt, ist eine solche kleine Welt voll Geriesel und Geflimmer, daß man den Eindruck hat, diese Luft ist voll Musik, das ist lauter sichtbarer Klang. Solche symphonische Farbe vereinigt er gern mit ornamentaler Linie, wie in „Nuda veritas", der „Judith", den „Goldfischen". Es ist keinerlei Wörtlichkeit in der Durchführung dieser Themen, nichts eigentlich Aussprechliches; bloß Sinneseindruck, der sich so ungefähr rhythmisiert. Ein Allegoriker, der auf die Rückseite eines ausdrücklich festgestellten Programms schreibt, ein malender Programmmusikant ist Klimt nicht. Darum waren auch die Professoren der Universität mit seinen berüchtigten Deckenbildern für die Aula so unzufrieden. „Philosophie" und „Medizin"; „Jurisprudenz" soll noch folgen; die „Theologie" und das große Mittelbild „Sieg des Lichtes" sind Matsch zugefallen. Sie fanden das verworren und unverständlich; der Maler wollte nur in seiner Weise malerisch gewesen sein. Es war ein grimmiger Krieg, mit Protesten, öffentlichen Erklärungen, Audienzen beim Minister und Interpellationen im Parlament. Sensation, cause célèbre — und gerade Klimt liegt solches Plusmachen am fernsten. Ein Stimmungsmensch, der gar nicht den Versuch macht, sich über sein Gefühl klar zu werden, sondern diese kostbare Unklarheit hegt und zu verdichten sucht, weil gerade sie das Elementare, Instinktive ist, Offenbarung des reinen Trieblebens. Sensitiv und doch gesund, das ist diese eigene Rasse von Künstlern, an deren Spitze Rodin steht. Irgend welches Rechnen, etwa auf Sensation, vollends auf unlautere, würde Klimt einfach lahmlegen. Er brächte nichts zu stande. Darum hat man ihm auch mit Unrecht vorgeworfen, daß er es mit einzelnen Figuren seiner letzten großen Bilder auf niedrige Instinkte der Menge abgesehen hätte. Das Thema des Anstößigen in der Kunst ist gerade in den letzten Jahren sattsam behandelt worden. Ich möchte nur darauf verweisen, daß noch kein „Junger" gewagt hat, ein Bild wie Correggios Io in der Umarmung der göttlichen Wolke zu malen oder auch nur seine Frau so als Venus im Pelz darzustellen, wie Rubens seine Helene Fourment. Und diese Gemälde hängen unbeanstandet im Hofmuseum und werden selbst von unverheirateten Personen beiderlei Geschlechts in Augenschein genommen. Die jüngste große Arbeit Klimts waren die Fresken eines Saales in der Klinger-Beethoven-Ausstellung der Secession. Die Sehnsucht der Menschheit nach Glück,

als Friesstreifen aus hangenden, langenden Gebärden dargestellt, durch drei Episoden unterbrochen und schließlich bei dem Chor der Seligen anlangend: „Freude schöner Götterfunken . . . diesen Kuß der ganzen Welt." Die drei Episoden sind: die verelendeten Menschen flehen um Rettung bei dem goldgeharnischten „Starken"; sie müssen über den Bereich des Unholds Typhoeus und seines Hofstaats von Sünden und Lastern hinwegkommen; sie wenden sich um Trost an die blumenfarbene Huldgestalt der Poesie. Die höchst merkwürdige Typhoeus-Scene nahm eine ganze Schmalwand des Saales ein. Typhoeus war als geflügeltes Ungeheuer von phantastischer Schauerlichkeit dargestellt, sein Gefolge als eine Sammlung aparter Weiblichkeiten, schwarzer und roter Mähnen, schlangengleich geringelter Haare, erotisch pointierter Gliedmaßen, mit Gold, Purpur und Krokus durchsetzt, das Ganze fern von allem Naturalismus, ganz ornamental empfunden, ein dekorativer Fleck von fast beängstigender Gourmandise. Und diese ganz merkwürdige Leistung war reine Gelegenheitsarbeit und sollte nach Schluß der Ausstellung wieder abgeschlagen werden. Sie ist schließlich doch abgelöst und von einem Kunstfreunde erworben worden. Zu bemerken ist noch, daß Klimt vom Professorenkollegium der Akademie einstimmig zum Professor vorgeschlagen ist; hoffentlich wird er im Laufe der Zeit bestätigt.

Und nun einen raschen Blick auf die Mitstrebenden. Johann Viktor Krämer ist ein junger, feuriger Kolorist aus der Schule Leopold Müllers, in Spanien, Sicilien und Aegypten heimisch. Er begann mit arabischen Typen von knallender Sonnigkeit, malte aber daneben sehr interessante große Aquarelle aus der Alhambra, in denen er alle Farbenpracht in einen hellen, weichen Crêmeton zusammenzufassen suchte. In Sicilien ging er dann wieder feineren Sonnenversuchen nach („Verkündigung" in einen Klostergang von Taormina verlegt). Dann lockte ihn der behagliche Norden und er brachte von einem Ausflug nach den Hansestädten und Holland eine ganze Reihe überraschender Gouachen (Plätze und Säle aus Bremen u. s. f.) mit. Dann durchzog er zwei Jahre lang den Orient, von den Nilkatarakten bis Baalbek. Die heiligen Stätten und ihre jetzigen Bewohner regten sein inniges Gemüt tief an. Er malte in Landschaft und Genre mit Vorliebe den Parallelismus zwischen jetzt und damals. Aber diese Bibelstimmung verdarb ihm sein durchaus farbiges Sehen nicht. Er malte sogar Phänomene, wie die Spiegelung des blauen Himmels in den zahllosen Sandkrystallen der Wüste und die fingertupfenartigen violetten Flecke, die man auf allem sieht, nachdem man in die untergehende Sonne geschaut hat. Eine Gesamtausstellung seiner Orientalia in der Secession (1901) war ein großer Erfolg. Josef Engelhart (geb. 1864) ist ein frischer Wiener aus der Vorstadt Erdberg. Er malte zuerst urwüchsige Wiener Episoden, deren erste („Die Bauda kommt") von Angeli gekauft wurde. Der „Pülcher" in seiner polizeiwidrigen Eigenart wurde seine Lieblingsfigur. In Paris studierte er dann, seit 1890, dortige Modernität. Seine Chantantscenen und Aktstudien in Pastell waren voll Pikanterie. Dann ging auch er nach Sicilien und berauschte sich am Sonnenlicht. Sonnenstudien (Nacktes im Grase) beschäftigten ihn lange. Dann wieder stieg er ins Wienerische zurück, und zwar lebensgroß, in kecker Temperatechnik. (Komiker Blasel im grellen Lampenlicht bei verdunkeltem



Abb. 228. Josef Engelhart: Der Ball auf der Hängstatt.



Abb. 229. Josef Engelhart: Wandgemälde aus dem Oberoncyklus im Hause Taussig (Wien).



Abb. 230. Josef Engelhart: Wandgemälde aus dem Oberoncyklus im Hause Taussig (Wien).

Theatersaal). Mittendurch reizte ihn das Kunstgewerbe, zu dem er eine große Feinschmeckerei im Material und Lust zum handwerklichen Versuch mitbrachte. Zwei Wandschirme von apartem stofflichem und technischem Reiz brachten ihm den ersten Erfolg. Dann folgte ein origineller Kamin, hauptsächlich in Holz und Kupfer, mit zwei großen holzgeschnitzten Figuren von Adam und Eva und einer



Abb. 231. Karl Moll: Ruine in Schönbrunn.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie.

merkwürdigen Arabeske von Schlange. Bei dem Fabrikanten Taussig auf der Schönbrunnerstraße schuf er eins der schönsten modernen Interieurs. Einen Speisesaal, rings mit Scenen aus Wielands „Oberon", die in pikantester Malweise, auch mit vergoldeten Reliefteilen gehöht, einen festlich heiteren Eindruck machen. In letzter Zeit nimmt ihn sein eigener Hausbau in Anspruch, wo er ganz con amore in allen Künsten wirtschaftet. Auf der Gartenfassade sind al fresco kolossale Karikaturen

seiner Freunde gemalt. Karl Moll (geb. 1861) ist der vertraute Schüler Emil Schindlers, dem er auch das Denkmal im Stadtpark setzte. Er ist überhaupt der Sauerteig des Wiener Nachwuchses, der unermüdliche Anbahner und Durchsetzer,



Abb. 232. Ferdinand Andri: Slovaken. (Aus Ver sacrum.)

ein agitatorisches Temperament, dessen praktischer Idealismus bei aller Neugestaltung die Hauptrolle spielt. Er ist Landschafts- und Genremaler. Sein sonnenflimmernder „Naschmarkt“ und die „Römische Ruine in Schönbrunn“ gehören zum Besten, was die Jungen vor der Secession gemalt haben. Seitdem hat er viel

Modernes versucht. Eine Zeitlang war er im Banne Gotthard Kuehls und malte Bremer und Danziger Interieurs. Dann machte sich die Heimat wieder geltend und er malte bei Schloßhof im Marchfelde einige seiner sonnigsten Landschaften.



Abb. 233. Ferdinand Andri: Begegnung. (Aus Ver sacrum.)

Zwischendurch aber wieder irgend ein Stubenbild, etwa eine reich gedeckte, mit gelben Narzissen geschmückte Tafel, deren unendliches Stilllebenzeug er mit sonderlicher Virtuosität zu geben weiß. Oder auch, als gewiegter Perspektiviker, den Barockprachtsaal der Hofbibliothek, eines seiner mollischesten Bilder. Als vierter

sei ihnen Ferdinand Andri gesellt (geb. Waidhofen an der Ybbs, 1871), dessen Gebiet das urwüchsige niederösterreichische und galizische Bauernleben ist. Seine kraftvollen Gouachen von den Wochenmärkten, mit ihrem Gewimmel provinzieller Gestalten und Kattunmuster, ein wenig im hitzigen Sonnenschein von Besnards „Markt zu Abbeville", sind eine neue kräftige Note in der Wiener Malerei. Auch das Ackerland der Heimat liebt er in großzügiger Stilisierung zu geben, wie die moderne Farbenlithographie es sehen gelehrt hat. Letzthin, in der Beethovenausstellung, hat er sich als derber, nach Bedarf grotesker Holzschnitzer bewährt.

Einer der Urwüchsigsten ist Hans Schwaiger (geb. Neuhaus in Böhmen 1854, Professor in Prag). Er ist ein Chroniken- und Genremensch aus dem 15. Jahrhundert. Spielmannshumor, Rattenfängerlaune, Siebenschwabenstreiche, Wiedertäufereien, Chaucer-Scenen sind seine Welt. Galgenmännlein und Alräunchen, Wassermänner und Ewige Juden waren jahrelang sein Verkehr, in seinem abenteuerlichen Holzhause in den mährischen Vorkarpathen. Dort hat er auch so einen mährisch-slovakischen Einschlag von Humor angenommen, der bis zum Stil des rohgeschnitzten Bauernspielzeugs und gelegentlich einem Taschenfeitelfries führen kann. Er ist in Leben und Kunst ein Original. An der Akademie sagte Professor Trenkwald: „Der Dings hat Talent, aber was er macht, ist sehr sonderbar." Und er wurde immer sonderbarer. Sein riesiges figurenwimmelndes Wiedertäuferbild (Aquarell, seine Lieblingstechnik), mit ganzen Lawinen von mittelalterlichen Menschlein, jedes mit einem breiten Holzschnitthumor charakterisiert, entlockte Pettenkofen den beifälligen Spott: „Das ist ein verruckt gewordener Mehlwurmhäfen." Wobei übrigens zu bemerken, daß Schwaiger ein viel älterer Wiedertäufer ist als Sattler. Der Künstler hatte bei seiner eigensinnigen Weise lange zu kämpfen und ist eigentlich erst durch die Secession in das verdiente Licht gerückt worden. Neuestens hat er auch in Holland mancherlei gefunden, wie die große Straße in Brügge. Hauffs Ratskellerphantasien sind von ihm illustriert. Sogar Kirchliches hat er gemacht: den Wiesnerschen Votivaltar in Prag, die Fresken in den Kapellen und Schloßhöfen zu Pruhonitz beim Grafen Ernst Sylva-Tarouca und zu Mittersill beim Grafen Georg Larisch. Und wieder ganz anders ist Felician Freiherr von Myrbach-Rheinfeld (geb. Zaleszczycki, Galizien, 1853). Er war Offizier und machte 1878 den bosnischen Feldzug mit. Schon in seinen Garnisonen, namentlich in Spalato, war die malerische Ergründung des österreichischen Soldaten seine Hauptbeschäftigung. Er versteht ihn, wie ein Soldat den andern. Sein erstes Bild im Künstlerhause: „Feuerlinie des 19. Jägerbataillons im Gefecht bei Kremenac" wurde vom Kaiser sofort bemerkt und gekauft. 1881 ging er nach Paris, wo sein ungewöhnliches Illustrationstalent sich nach Herzenslust ausströmte. Die Weichheit und Farbigkeit des Aquarellisten paart sich da mit dem raschen Allesfassen des Photographen. Die Firma Boussod-Valadon (Goupil) ließ von ihm die bekannten militärischen Abenteuerbücher Frédéric Massons illustrieren, Alphons Daudet wollte überhaupt nur von ihm illustriert sein; Loti, About, Bourget, Coppée und viele andere waren ihm verfallen. 1897 wurde er als Professor der Illustrationskunst an die Wiener Kunstgewerbeschule berufen, wo seitdem das Plakat einen besonderen Aufschwung genommen hat. 1899 wurde er



Abb. 234. Hans Schwaiger: Wiedertäufer (Federzeichnung).
(Nach den „Graphischen Künsten“. Gesellschaft f. vervielf. Kunst in Wien.)

Storcks Nachfolger als moderner Direktor der Anstalt. In dieser Wiener Zeit entstand sein großes Aquarell: „Kaiserparade auf der Schmelz zu Ehren Kaiser Wilhelms II., 1897", das seine ganze Geschicklichkeit in der Wiedergabe von Scenerie, Toiletten, Uniformen, Gespannen, Volkstypen zeigt. Einige große Baumlandschaften zeigen ihn als Baumschlagforscher, wie Rudolf Alt es zeitlebens war, aber mit den Mitteln der neuesten Neuzeit. Auch der Algraphie hat er sich mit Erfolg zugewandt. (Myrbachs Gattin Julie ist gleichfalls begabte Landschafterin und hat sich sogar in Plastik versucht.) Eine besondere Stellung nimmt Rudolf Bacher ein (geb. 1862). Als Schüler Leopold Müllers hat er einen festen Unterbau, er ist eigentlich der hochsolide Figurenmaler in der Secession. Mehrere Porträts alter Damen, das letzte Mal zwei in Straßentoilette wandelnd, gehören zum Gediegensten, was jetzt an Wiener Bildnissen zu haben ist. Sein ganzes Schaffen hat einen Zug von poetischer Innigkeit und jenem unverbrüchlichen Künstlerernst, dessen römische Schulung bei einer intimen Natur lebenslang vorhält. So ist sogar seine Heiligenmalerei nicht veraltet. Der Kaiser besitzt seine „Mater Dolorosa". Sein großes Bild „Domine quo vadis" hat starken Eindruck gemacht. Und diese Gemütstiefe paart sich bei ihm mit einem Humor, der seine ganz persönliche Drastik hat, aber dem Wasserspeierhumor des Mittelalters verwandt ist. In der Erfindung von unglaublichen Lindwürmern und sonstigen amphibisch-mammalischen Unwesen ist er anerkannter Meister. Ein Prachtstück dieser Art war in der Beethovenausstellung eine Pfeilerendigung, wo er in einen Würfel ein kauernd durch eine Maske schauendes Individuum hineinkomponiert hatte. Auch vier anmutig auf ihren Fersen hockende Kranzträgerinnen zeigten dort seine plastische Begabung. Das Ungetüm über Engelharts Hausthor ist der neueste dieser Seitensprünge. In Mußestunden bosselt Bacher gern an Goldschmiedesachen.

Eine der kräftigsten Naturen der Vereinigung ist Alfred Roller (geb. Brünn 1864), jetzt Professor an der Kunstgewerbeschule. Er ist der geborene Kunsterzieher und seine Schüler lernen gleichzeitig das Schauen und Empfinden. Seine Aktschule hat auch die Aufmerksamkeit des Auslandes erregt. Als Schaffenden hat ihn zuerst das moderne Plakat bekannt gemacht. Das für die Slevogt-Ausstellung wurde Tagesgespräch und Zeitungsstoff zugleich. Für die moderne Schrift ist er meines Erachtens das größte Talent der Zeit, wenn auch neben einleuchtenden Einfällen der Rebus nicht fehlt. Das Thema der vielbesprochenen „gemeinen Leserlichkeit" hat er nach allen Richtungen praktisch bearbeitet, wobei übrigens im Vorbeigehen betont werden soll, daß auch Unleserlichkeit ein treffliches Plakatmittel ist. Nur muß es künstlerisch reizen, so daß man nicht vorbei kann, sondern schlechterdings studieren muß. Der Slevogt-Fall war das lebendige Beispiel dafür. Als ornamentaler Erfinder ist Roller eine große Kraft, wie eben erst seine Rückwand im Beethovensaal erwiesen hat. Er ist gegenwärtig mit einem kolossalen Tympanon-Mosaik („Bergpredigt") für die neue Breitenseer Kirche (Wien) beschäftigt, wozu er in Venedig und Ravenna technische Studien gemacht hat. Der technische Forscher und Neuerer ist überhaupt stark in ihm. Im übrigen ist er seit langem mit großen landschaftlichen Aufgaben beschäftigt. Ein Beispiel von fruchtbarer Selbstverjüngung ist Wilhelm Bernatzik (geb. 1853), der in Paris bei Bonnat



Abb. 235. Rudolf Bacher: Mater Dolorosa.



Abb. 236. W. Bernatzik: Vision des hl. Bernhard.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

war, also nicht gerade modern sein müßte. Seine ersten Bilder („Vision des heil. Bernhard", „der Klostermaler") mit Eindrücken aus dem Stift Heiligenkreuz verrieten allerdings eine poetische Ader, bei einer gewissen Derbheit der Hand. Es kam dann abwechselnd Landschaftliches und altwienerisches Genre, immer mit einiger Schwerfälligkeit gegeben, aber leidlich schablonenfrei. Die Secession befreite auch ihn vollends. Gleich seine ersten Wasser- und Waldscenen, mit ganz durchfeuchtetem Grün oder deutlich fühlbarem Zug und Schwall der Strömung hatten großen Erfolg. Dann ging er nach Neunkirchen und lebte sich in die Oede des weiten „Steinfeldes" und in die Dämmerungen ländlicher Winkelgassen ein. Diese Stimmungsbilder haben ihren eigentümlichen Reiz. Ein mehr auf Mondschein gestimmter Stimmungsmensch ist Ernst Stöhr (geb. St. Pölten 1865), und noch einige Jüngere haben in den letzten Jahren ihre besonderen landschaftlichen Stimmungen gefunden. Besonders sympathisch der Grazer Ludwig Sigmundt (geb. 1860), der sich unter anderem die Welt der roten Dächer eigen zurecht gelegt hat. Dann der Marburger Anton Nowak (geb. 1865), der die Wahrheit mit derberen, aber unbestechlich ehrlichen Mitteln anstrebt; Hans Tichy (geb. 1861), dessen tieftonige, unkrautreiche Ebenen ein wenig an Hörmanns gute Zeit erinnern. Maximilian Lenz (geb. 1860) ist eines der Originale, auch malerisch, mit seinem Blausehen. Aber er hat eine starke lyrische Stimmung, von etwas düsterer Tonart, und die Melancholie schreitet durch seine weißblühenden Schierlingsfelder, auf denen am liebsten Abendämmerung liegt. Im Justizpalast malte er allegorische Deckenbilder von nichtakademischer Frische. In der Beethovenausstellung trat auch er als hochbegabter Plastiker hervor, mit einer Reihe Kupferreliefs (Pan- und Centaurenscenen), bei denen zugleich malerische Patinawirkung angestrebt war, und einem großen Messingrelief (Wettlauf nackter Nymphen), das ihm vielleicht eine neue Laufbahn öffnet. Einer dieser Poetischen ist noch Friedrich König (geb 1857), dessen sinnige Märchen-

scenen immer mehr Boden gewinnen. Er hat eine gewisse Verwandtschaft mit Schwaiger, aber einen gutmütigeren Humor, einen Idyllengeist, wie man ihn eher zur Zeit Schwinds hatte. („Der Eremit“ vor seiner Klause hoch oben im Hochwald,



Abb. 237. Karl Moll: In der Kirche.

„Der Märchenprinz“ unter den Bäumen voll echt goldener Aepfel). Zur Beethovenausstellung hat auch er überraschende Kupferreliefs (Prometheus u. a.) beigesteuert. Bei Otto Friedrich (geb. Raab 1862) äußerte sich die Stimmung lange Zeit in frommen Genrestoffen („heil. Elisabeth“, „Tischgebet“, „Canossa“); seither ist er weltlicher geworden und geht sogar ins Theater, mehr des Lichtproblems



wegen, um Galeriepublikum in den trügerischen Beleuchtungen des Lokals zu studieren. Ein Märchenhafter und Legendarischer ist ferner Maximilian Liebenwein (geb 1869), der in Aquarell und Gold alte Ritter und verkannte Prinzessinnen mit immer noch wachsender Liebe darstellt. In Rudolf Jettmar (geb. Zawodzin 1869) ist ein anderer Malzeichner oder Zeichenmaler, auch Radierer, von allegorischer Gemütsverfassung hinzugekommen. Er wandelt am steilklippigen Rande des Jenseits und verkehrt mit nackten Riesen und Dämonen, bei heroischen Gewitterlüften. Ein großes Schwarz- und Weiß-Talent, hat er auch schon seine Erfolge, trotz gelegentlicher Gebrechen seiner Aktzeichnung. In Ferdinand Schmutzer (geb. 1870), dem Träger eines berühmten Stechernamens aus der Rokokozeit, ist gleichfalls ein Radiermeister jetziger Artung herangewachsen, wie die licht- und schattenstarken Bildnisse Rudolf Alts und Paul Heyses zeigen. Seine letzte Passion sind die ganz großen Platten (Reiterin 1 m 20 cm hoch), er arbeitet jetzt an einer 1 m 50 cm hohen, die das Joachim-Quartett darstellt. Zu den halbgraphischen Talenten von großer Findigkeit gehört ferner Josef M. Auchentaller, dessen Secessionismus sich jetzt etwas zu stark in englischen Wirbeln bewegt; er ist für alles, was Flächendekor heißt, ausnehmend begabt. Den letzten Jahren gehörte noch die Entwicklung von Wilhelm List (geb. 1864) und Heinrich Knirr an. Bei dem Namen List denkt man zunächst an Waschblau, mit dem das Landvolk sein Weißzeug „blebt". Seine lebensgroßen Gruppen solcher Leutchen, in ihrem appetitlichen Sonntagsputz, auf dem Kirchgang oder Liebespfade, sind in einer gewissen lufttonigen Blässe auffallend wahr. Knirr dagegen, der in München lebt, hat sich erst kürzlich als mitteleuropäischer Whistler oder John Sargent entpuppt, der das weibliche Attitüden- und Toilettenporträt mit schneidiger Eleganz zu behandeln beginnt. An das Ende dieser malenden Reihe sei Adolf Böhm (geb. 1861) gestellt, weil sein Können in allerlei Grenztechniken hinüberschlägt. Er ist voll technischen Instinkts und dürfte eigentlich alles treffen, was man von ihm verlangt. Sein kolossales Tiffanymosaik (Herbstlandschaft im Wienerwald) für die Villa Otto Wagners ist bereits erwähnt. Bei der Ausschmückung des Secessionshauses wirkte er kräftig mit. Er treibt auch Keramik und hängt in seinem Wohnort Klosterneuburg allerlei kunsttechnischen Problemen nach. Nebenbei ist er einer der vernünftigsten Lehrer für Ornament und Kunstgewerbe.



Abb. 238 u. 239. Vignetten von Rudolf Jettmar.

Einige Bildhauer dieser Gruppe haben sich in den letzten Jahren gleichfalls bemerklich gemacht. Neuestens der aus München zurückgekehrte Wiener Richard Luksch (geb. 1872), eine Kraftnatur von fast spekulativer Phantasie. Sein „Wanderer" hat die Kunstfreunde lebhaft beschäftigt. Ein nackter Mann, lebensgroß, in Eichenholz geschnitzt, mächtig ausschreitend über grauen Felsboden, der sich unter seinen Tritten

in lauter äffende Leiber und Häupter zusammenballt, in männliche, weibliche, über die er im Kampf ums Dasein und um Genuß hinweggeschritten. Er watet förmlich in Gewissensbissen. Es ist darin eine starke Gabe der Charakteristik und ein ernstes, ausgereiftes Handwerk. In der Kleinplastik hat der Künstler mit Bronzen und farbig glasierten Porträtstatuetten sehr gefallen. (Seine begabte Gattin Elena, geb. Makowsky, eine Russin, hat einen zur Verwegenheit neigenden Farben- und Formensinn und fällt gern ins Experiment.) Alfonso Canciani (geb. in Brazzano, Küstenland, 1863) ist gleichfalls auf das Phantastische aus; sein Entwurf zu einem Dante, von ragen-



Abb. 240. Richard Luksch: Der Wanderer.

dem Felsen auf Verdammte niederblickend, ist ein malerisch wirksamer Aufbau. Othmar Schimkowitz (geb. Steiermark 1860), als Urheber eines Gutenberg-entwurfes schon erwähnt, hat viel Materialsinn und etwas Unternehmendes, dem es bisher an den richtigen Aufgaben fehlt. Er war einige Zeit in Amerika und hat dort bei einem Wiener Bildhauer, dem in der Heimat nie bekannt gewordenen Karl Bitter, gearbeitet. Bitter ist ein Kaufmannssohn aus dem Wiener Bezirk Rudolfsheim (geb. 1867) und ging (1889) militärmüde übers große Wasser. Er hatte bei Kühne und Hellmer gelernt, doch mehr Weyrs Vorbild befolgt. Drüben machte er sich zunächst durch zwei eherne Ghibertithüren bekannt, mit denen



Abb. 241. Emil Orlik: Japanerin.

er einen Preis gewann. Es sind die Astor memorial doors an der New-Yorker Trinity Church, mit zahlreichen Reliefs und New-Yorker Porträtköpfen, darunter auch seinem eigenen. Eine preisgekrönte Reiterstatue Washingtons folgte und die Ausstellung in Chicago war von ihm ausgeschmückt. Er zählt jetzt zu den ersten amerikanischen Bildhauern.

Auch andere Kronländer sind an der Secession beteiligt. Prag vor allem durch Emil Orlik (geb. 1870), einen der fruchtbarsten und eigentümlichsten Darsteller jetzigen Kleinlebens. Er ist eigentlich ein graphisches Naturell und hat vom Kupferstich und von der Radierung bis zum japanischen Farbenholzschnitt alles Einschlägige mitgemacht. Zum Teil ist es ihm sogar Erlebnis geworden, denn er war anderthalb Jahre in Japan, um dort, mit eingeborenen Künstlern angefreundet, die Geheimnisse ihres Farbendruckes zu erlauschen. Seine Drucke sind denn auch ungewöhnlich gut, wenngleich nach japanischem Kunstgefühl durchaus europäisch geartet. Mehr noch hat er, nach eigenem Bekenntnis, von Böcklin gelernt, vor allem jenes Ausgestalten eines Bildes im Kopfe, das dadurch zum inneren Erlebnis wird. Er hat manches Thema zehn Jahre im Kopfe getragen. Auf seine Arbeiten läßt sich ganz gut das japanische Wort „omoshiroi“ anwenden, von dem er selbst gelegentlich schrieb, daß es dem Japaner etwas bedeutet, was Elemente von interessant, pikant, amüsant und genial hat, also etwa „Charme“. Diese Eigenschaft haben seine farbigen Lithographien, für die er immer besondere Tonschwebungen findet, seine originellen Plakate, Adressen, Vignetten, Bücherzeichen und was es sonst noch an laufender Graphik giebt, aber auch Genrebild, Landschaft und Porträt, wie er sie in allerlei kombinierten Techniken und mit allen Finessen des Druckes (in Tönen, in Gold) herstellt. Doch all dies ist nur der sprühende Schaum der großen Woge, in deren Kurve sich seine Thätigkeit bewegt. Er ist, meist in Pastell, Gouache und Aquarell, der gründlichste Studienmaler; pikant im Genre, feingestimmt in der Landschaft. Edinburg ist einer seiner Lieblingsplätze, das er in allen Beleuchtungen gemalt hat, auch mit einer „richtigen Prager Luft“, wie er mir sagte. Und köstlich sind seine Kleinstädtereien aus mährisch-böhmischen Krähwinkeln; der altväterische Uhrmacherladen mit behäbigen Spießbürgern in Nankingwesten und Pepitahosen, die gelbgetünchten Einkehrwirtshäuser und grüngetünchten, von Brückenstegen überspannten, schlauchartigen Haushöfe. Zu allen diesen Dingen gehört viel Liebe. Eine Orlik-Ausstellung in Wien (1902) hatte einen großen Erfolg. In Prag wirkt jetzt auch Rudolf v. Otten-

feld als Professor (geb. 1846 in Verona). Er gilt gewöhnlich als ehemaliger Offizier, ist aber eigentlich Sohn eines österreichischen Stabsoffiziers, der bei Königgrätz fiel. Sein großes Bild „Die österreichisch-ungarische Artillerie bei Königgrätz"



Abb. 242. Karl Bitter: Bronzethür an der Dreieinigkeitskirche in New-York.

hat als Landschaft einen mächtigen Zug und eine graue Harmonie von historischer Bedeutsamkeit. Sein Bild: „Erzherzog Karl und die Leiche des Generals Marceau" gehört zu den besten Historienbildern einer unhistorisch gewordenen Zeit. (Beide in kaiserlichem Besitz.) Ottenfeld hat alles durchstudiert, was zwischen Dal-

matien und dem Kaukasus liegt, auch die gleichzeitigen Kriege in diesen Ländern. Ein Prager Professor ist auch Maximilian Pirner (geb. Schüttenhofen 1854), dessen Historien und Allegorien sich mit Vorliebe im Mystischen und Transzendenten bewegen. Trilogische Visionen über Tod, Ewigkeit, Ruhm, durch symbolistisches Rahmenwerk zusammengefaßt, sinnbildliche Sensen, Glorienscheine, Nebelschleier, überall ein Zipfel des Chaos. Sein erstes Auftreten war 1885 der Cyklus von zwölf Pastellen: „Dämon Liebe". Später kam ein Cyklus: „Mythologische Mesalliancen"; Klingersche Vorstellungskreise werden gestreift. Die Dinge sehen freilich alle etwas präpariert aus, es fehlt das persönliche „Muß". Auch Paris hat aus Böhmen und Mähren glänzende Talente bezogen. Ludek Marold (1865—1898) war einer der geistreichsten Aquarellisten des eleganten Lebens.. Das Frou-Frou des mondänen Boudoirs, die Toilettenmanöver des Salons, das Publikum des Turf, der Bäder, der Cafés, diese ganze Welt, in der man sich nicht langweilt, schilderte er jahraus jahrein mit einer liebenswürdigen Fingerfertigkeit, die ans 18. Jahrhundert (Lavreince) erinnern konnte. Sein früher Tod wurde wehmütig empfunden. Alphons Mucha (geb. Eibenschütz, Mähren, 1860) verdankt seine Laufbahn Sarah Bernhardt, deren bevorzugter Plakatmaler er seit „Ghismonda" ist. Früher illustrierte er mit dem Aufgebot alles alten Schulwissens; so mit Rochegrosse das große Werk „Scènes et épisodes d'Allemagne" (bei Colin); Fensterstürze, Martinswände, Wormser Lutherscenen in figurenreichen Holzschnitten von gründlicher Durchführung. Später befreite er sich in jeder Hinsicht. Seine 132 Farbenlithographien für „Ilsée princesse de Tripoli" sind ganz modern-romantisch, wie Grassets „Quatre fils Aymon", aber graphischer, da er jede Textseite mit einer fort-, um- und durchlaufenden Linie förmlich verschnürt. Mit einem Draht vielmehr, denn es ist wie eine Reminiszenz an die Drahtbinderei seiner Heimat, daß sich ihm sogar die Haarlocken seiner Frauenköpfe in langausgezogene



Abb. 243. Emil Orlik: Markt in Grodek (Radierung).

und sich durcheinander ringelnde Golddrähte verwandeln. Als Plakatist ist er der „afficheur blanc", nach Chéretscher Buntscheckigkeit. In der That ist er ganz national geblieben und die Pariser stellen einstimmig fest, daß er gar nichts Pariserisches angenommen hat. Deswegen darf er auch hier einen breiteren Platz beanspruchen. Seine eigenste Phrase ist der große ornamentale Halb- oder Dreiviertelkreis, den er als Nimbus um seine Hauptfiguren zieht. Aus diesen heraus läßt er sie sich entwickeln, wie — si licet componere — Raffael die Madonna di Foligno. Und das alles hat etwas archaisch Steifes, Byzantinisches, Heraldisches; auch die Blumen sind wie an Draht gezogen. Im ganzen eine eigentümliche Erscheinung. Ein ganz modernes Landschaftstalent ist Vaclav Radimsky (geb. Kolin 1868), der in Paris oder vielmehr in der Normandie lebt. Er war nur ein Jahr bei Lichtenfels und dann viel in Italien. Im Malernest Giverny (Normandie) hat er sein schwimmendes Atelier. Er malt alles im Freien, vor der Natur, während die Neo-Impressionisten mit Vorliebe im Atelier auswendig malen. Eine große Ausstellung bei Miethke (1900) zeigte einen frischen, zu Wagnissen aufgelegten Naturforscher der Stimmung, mit behender, stenographischer Handschrift, die auf rasch einsaugendem Gipskreidegrund das Flüchtige hascht. Die gelben Ginsterhalden der Falaisen bei Sassetot, die weißblühenden Margueritenfelder, die Morgennebel, grauen Tage und Sonnenspiegelungen sind mit einer Art unbesonnener Sicherheit gegeben.

Andere Talente hafteten treu an der heimatlichen Scholle und nährten ihre Kunst mit slavischem Volkstum, mit Heimatssonne und Volksfarbe. Denn diese giebt es wirklich. Man werfe nur einen Blick auf eine polnische Volksscene, sogar auf eine ältere, etwa einen Wochenmarkt von Hippolyt Lipinski. Die milchweißen Halinafarben der Tracht allein geben schon eine weithin kennbare Note. Oder man sehe die Knallfarben der Kürbisse, Melonen und weißen Kopftücher bei dem Kroaten Nikola Mašić, der doch auch schon ein älterer und zwar Münchner ist. Die Malerei der Steppenvölker liebt besonders einen matten Pilzton, mit den lustigen Farben von allerlei Beeren gehöht; das sind Produkte von Pilz- und Beerenländern. Auch der junge Volksmaler Joza Uprka in Hroznowa Lhota bei Ungarisch-Hradisch (Mähren) läßt dies deutlich erkennen. Die Farben dieses Bauernsohnes (geb. in Knezdub, Mähren, 1862) haben etwas Vegetabilisch-Leichtverdauliches, sie erinnern an hellgrünen Lattich, rote Rüben und goldgelbe Maiskolben mit einzelnen roten und blauen Sprenkeln. Sie heften sich freilich zunächst an die Kleiderstoffe und diese wurden auch in jener mährisch-slovakischen Welt von Urzeiten her mit Pflanzenfarben gefärbt, deren Eindruck das Auge ererbte. Und dieses Kunterbunt von naiver Farbenlustigkeit massenhaft, gleich publikumweise hinzusetzen und in der breit ergossenen oder spitz zustechenden Sommersonne halb zerstieben zu lassen, ist das Lieblingselement Uprkas. Diese Bilder erinnern oft an eine Flamme an hellem Mittag; sie lodert und man merkt es kaum. Uprkas brillante Farbenbelustigungen haben sofort viel Beifall gefunden. Diese slovakischen Kirchweihen und Wallfahrten, Feldarbeiten, Brautzüge und Hirtenfeuer sahen noch so ungemalt aus. Man glaubte ein neues Lied zu hören, wenn man sich auch mitunter an Millet erinnerte. Selbst im Pariser Salon (1894)

hielt sich Uprka tapfer. Allerdings malt er die Dinge stark ins Schöne, häßliche Mädchen z. B. scheint es in seiner Heimat überhaupt nicht zu geben. Schade, daß seine Bäume und Bauernhäuser nicht auf der Höhe der Figuren stehen. In der Prager Secession, dem Klub „Manes" (gegründet 1887), hat sich das junge czechische Talent fest zusammengeschlossen. Einzelne sind in Wien längst geschätzt, so der Bildhauer Stanislav Sucharda (geb. Neu-Paka 1866), der sich schon 1892 seinen



Abb. 244. Max Svabinski: Bildnis des Malers Manes.

Reichelpreis holte. Er ist eine harmonische, symmetrische Natur, die sich in knappen, klaren Formen bewegt und mit ihrer Lust am Deutsamen an Schwindsche Tage denken läßt. Große Aufgaben sind ihm bisher nicht geworden; es scheint, daß sein Palacky-Denkmal, dessen allegorische Figuren er mit einer Art statischem Witz schwebend und fliegend erhält, ausgeführt wird. Dann kamen die Stimmungsmaler Antonin Slavicek (geb. 1870), zunächst von Marak erzogen, und Antonin Hudecek (geb. 1872), deren vorurteilslose Naturempfindung und ungewohntes Farbensehen rasch Anerkennung fand. Dieses pulverig einher stäubende Grün (wie Grünspanstaub) und Rostbraun Hudeceks, seine eigentümlich trocken nebelnden

Lüfte, dann die unbedenkliche Skizzierlust Slaviceks, die sich der Struppigkeit der Erscheinungen zu freuen scheint, das alles machte neuartige Flecke an den Wänden der Kunstausstellungen. Neuestens haben sich beide Künstler noch wesentlich verfeinert, Hudecek in Italien, Slavicek auf den feuchten Spuren Albert Baertsoens. Als der „Manes" dann in corpore kam, freute man sich der lebendigen Zeichenkunst Max Svabinskys (geb. Kremsier 1873), der den berühmten Zeitgenossen so scharf auf den Typ rückt und auch beim Malen nicht versagt. Und in seiner „armen Gegend", wo das bildsaubere Bauernkind auf luftiger Höhe im Heidekraut sitzt, fühlte man es so national und klimatisch wehen. In seiner jüngsten Entwickelung sieht man ihn zu einem unfehlbaren Bildnismeister erstarkt, und zwar in jener selbsterfundenen Technik, die aus grober Federzeichnung und ausgiebigen Farbenhöhungen eine koloristische Wirkung braut. In Jan Preisler lernte man, einstweilen nicht recht genau, ein Stückchen slavischer Seele kennen, etwas Folklore aus nicht zu ferner Fremde. Jedenfalls schwankt er noch zwischen mancherlei ausländischen Secessionen. Die urwüchsigste Erscheinung war jener nachgeborene Hussit, der Kruzifixschnitzer Frantisek Bilek (geb. 1872), der geniale Tendenz-Barbar, unter dessen Händen sich ein blutrünstiger Naturalismus zusehends stilisiert, archaisiert, byzantinisiert. Diese Schmerzensmänner und „Opfer des Krieges", die mit Benützung natürlicher Holzknorren und Wurmstiche gearbeitet scheinen und die auch gern ihren national-politischen Nebensinn haben, erschreckten die Leute so, daß sie sie geschwind lobten. Jedenfalls ein merkwürdiges plastisches Temperament, das sich nur ja nicht an Rodin verschenken soll, wozu er allerneuestens Miene macht. Auch der schon erwähnte Wagnerschüler Jan Kotiera gehört dem „Manes" an.

Auch der Beitrag der Polen zur modernen Kunst ist nicht gering. Als ein Teil der Sammlung des Grafen J. Milewski in Wien ausgestellt wurde, stieg die Schätzung dieses Elements bedeutend. Vieles vom Besten, so die merkwürdigen schwarzgrünen Naturen und Architekturen Alexander Gierymskis, ist zwar nicht österreichisches Polen, liegt also für uns beiseite. Die Krakauer Kunstschule, deren Professoren meist auch der Wiener Secession angehören, ist jetzt ganz modern. Ihr Direktor, als Matejkos Nachfolger, ist Julian Falat (geb. Tusiglowy, Galizien, 1853). Er ist durch und durch malerisch. Kühn in der Auffassung und genial in der Handschrift. Als Schneemaler ist er ganz hervorragend, trotz der jüngsten Norweger. Sein Schnee im Sonnenschein war neu. Noch in München malte er jenen vollen Niederblick vom Erker auf die dick beschneite Dächerwelt, die richtige Purzelbaumstimmung. Seine vielen Krakauer Ansichten und Jagdscenen haben einen eigenen Wurf. Der deutsche Kaiser, den er auch öfters als Weidmann gemalt hat, ist sein besonderer Schätzer. Er hat auch eine Reise um die Welt gemacht. Der Urkrainer Jan Stanislawski (geb. 1860) giebt die Schwermut der Steppe mit voller Unmittelbarkeit wieder. Leon Wyczolkowski (geb. Warschau 1852) ist ein symbolistischer Romantiker, der vor keiner Phantastik zurückscheut. Auch ist ihm jedes Materiale recht. Sein Gekreuzigter im Dom auf dem Wawel ist aus Elfenbein geschnitzt und hat echtes Haar; die Wolken des Himmels sind aus Silberblech getrieben; über das Ganze geht ein Schleier von schwarzer Gaze und ein buntes Glasfenster giebt das Licht. Ein energischer Maler des polnischen Zornes

und Schmerzes ist Jacek Malczewski (geb. Radom 1855), dessen „Etappen" auf dem Wege nach Sibirien, mit verschickten Studenten (1878), sehr bekannt geworden sind. Er ist durch und durch national und auch die Muse, die er dem Bildnis des Dichters Adam Asnyk beigiebt, ist eine barfüßige Polin mit Flügeln an den Fersen. Theodor Axentowicz (geb. Kronstadt 1859) hat neuerdings das größere Publikum durch gewisse teintschöne Frauenköpfe in Pastell gewonnen, aber auch inhaltsreichere Bilder gemalt. Die stärkste Lebens- und Farbenkraft ist Josef Mehoffer (geb. Ropezyce, Galizien, 1869). Obgleich er bei Bonnat war, könnte man doch seine Damenbildnisse in ganzer Figur oder lebensgroßen Theetischscenen nach ihrem wuchtigen, tiefbrünetten Farbencharakter für spanische Bilder ersten Ranges halten. Maler und Bildhauer ist Wacek Szymanowski (geb. Warschau 1859), dessen kraftvolle Plastik jetzt unter Rodinschen Einfluß geraten scheint. Und als neu-mystisch gestimmter Bildhauer ist in Krakau der Bauernsohn Boleslaw Biegas (geb. 1876) aufgetaucht, der sich in dunklen Phantasien und hageren Sphinxrätseln ergeht. Die Einflüsse (Rodin, Toorop, Minne) liegen auf der Hand, doch hat der Künstler glücklicherweise auch einen Zug eigener Tollheit.

Und nun wären in Wien noch zwei Gruppen jüngerer und jüngster Künstler zu würdigen, die ganz im frischen Luftzug der Zeit leben. Die eine ist der seit drei Jahren bestehende Hagenbund, der sich in der Zedlitzgasse ein sehr modernes Heim geschaffen hat. Sein Architekt ist der schon erwähnte Josef Urban (geb. 1872, Hasenauerschüler), ein vielseitiges, rasch aufnehmendes und ausgebendes Talent, dessen Schick sich immer mehr klärt. Er arbeitet seit Jahren in Gemeinschaft mit dem Maler Heinrich Lefler (geb. 1863) und sie haben unter anderem den Wiener Rathauskeller eingerichtet. Die Modernität ist in diesen Räumen noch etwas genäschig und unsicher, aber sie sind vom Talent berührt und waren für das amtliche Wien etwas Neues. Die Wandbilder Leflers, aus einer ritterlich-höfischen, teils poetisierenden, teils repräsentierenden Vergangenheit, in den Kabinetten aus dem Musik- und Theaterleben „Altwiens", sind mit bemerkenswerter Anmut aus dem Aermel geschüttelt. Lefler ist ein zierlicher, aquarellhafter Hellmaler, der alle Finger voll Technik hat, auch wohl entlehnt und sich anlehnt, an Boutet de Monvel besonders, an Vogeler mitunter. Niemand verübelt es ihm, denn er hat genug Eigenes. Ebenso wird man bei Urbans Architekturen zu Leflers Märchen und Idyllen den Einfluß Grassets nicht verkennen. Aus dieser so international gewordenen Sphäre heraus haben sie u. a. das prächtige farbige Bilderwerk: „Musäus, die Bücher der Chronika der drei Schwestern" (Berlin 1900). Es enthält 52 Bilder von größter Mannigfaltigkeit der romantischen und idyllischen Scenerie und besonders auch der Farbenstimmung. Ihr letztes derartiges Werk sind zwölf Monatsbilder mit Märchenscenen. Wien hat in diesen modernen, aber auch schon in vormodernen Jahren viele großangelegte Bilderwerke hervorgebracht. Es sei nur auf die der Firma Gerlach und Schenk verwiesen („Allegorien und Embleme" u. s. f.), in denen eine ganze Reihe jetziger Berühmtheiten (Stuck, Klimt, Moser, Engelhart) ihre Sporen verdient haben. Die Originale, ein paar tausend Blätter, sind in Bausch und Bogen von der Stadt Wien erworben. Lefler ist kürzlich, als J. Fux' Nachfolger, zum Ausstattungskünstler des Burgtheaters ernannt

worden. Unter den Mitgliedern des Hagenbundes fallen zunächst die Landschafter, meist Lichtenfelsschüler, auf. Sie variieren jeder in seiner Art das moderne Stimmungsbild und haben sich seit ihrem Zusammenschluß merklich vertieft. Etliche bilden eine Kolonie in Dürnstein an der Donau. Die stärksten sind, nach dem jetzigen Stande, Hans Wilt (geb. 1867) und der mittlerweile wieder ausgetretene Alfred Zoff, der von der Schönleber-Nachahmung in silberblauen Riviera-Brandungen zu gesunder Heimatlichkeit zurückgekehrt ist. Eduard Kasparides (geb. bei Mährisch-



Abb. 245. Heinrich Lefler: Aus den Illustrationen zu Andersens Märchen von der Prinzessin und dem Schweinehirten. (Verlag der Gesellschaft für vervielf. Kunst.)

Trübau 1858) hat sich schwer entwickelt und schließlich in einer phantastisch-stilistischen Gegend mit schwarzgrünen Laubmassen und ungewöhnlichen Sonnen- und Mondeffekten festgesetzt. Hans Ranzoni (geb. 1868) ist erst seit wenigen Jahren zu dem großen und ernsten Landschaftsstil gelangt, der jetzt überrascht. Rudolf Konopa (geb. 1864) befaßt sich mit der Ergründung der zarteren, kühleren Lufttöne und unerwarteten Reflexe. Max Suppantschitsch (geb. 1865), Eduard Ameseder (geb. Czernowitz 1856), der eine Zeitlang Schönleber nachahmte, Gustav Bamberger, einst Architekt, schließen sich an. Raimund Germela (geb. 1868) hat eine neue Pariser Keckheit auf der Palette, auch in dortigen Chantantscenen mit und

ohne Rampenlicht, die an Lunois' Farbenlithographien erinnern. Franz Thiele (geb. Friedland 1868) hat ein Stück altes und neues Rom in sich, mit dem er aber nicht ins Heroische gehen darf. Er ist soeben zum Professor in Prag ernannt worden. Als Porträtmaler dieser Gruppe ist Ludwig Ferdinand Graf (geb. 1868) hervorzuheben. Er war bei Leopold Müller, dann in Paris bei Julian, experimentierte viel in Freiluft, Freilicht, Pointillismus, ist jetzt einstweilen



Abb. 246. Ludwig Ferdinand Graf: Wiener Kinder.

bei einem niedlichen modernisierten Altwien angelangt, als sähe man Miniaturporträts von dazumal in Lebensgröße übertragen. Er hat seinen eigenen schlankmachenden Linienzug und jeden Tag eine andere Farbe, bei ausgesprochener Vorliebe für das Pastell. Auch die Landschaft oder ein Stadtbahnbild ist ihm genehm, wenn sich ein Witz der Farbe machen läßt. Das größte Original des Vereins ist aber Wilhelm Hejda (geb. 1868), der malende Bildhauer und modellierende Maler. Er war von Anfang her ein ganz Wilder und von allen Ausstellungen selbstverständlich ausgeschlossen. In Landschaft und Porträt ging er farbig bis zu jedem Exzeß, aber diese Exzesse haben heute alle ihren Sinn. Er sieht die Natur oft ganz plakatmäßig, oder auch als hätte er knapp vorher in die

Sonne geschaut und sähe nun alles komplementär. Und dazwischen kamen Wald- und Wiesensachen von eigentümlicher Zartheit der Tonschwebung, die selbst Widersacher versöhnten. Seine Plastik entsprach dieser Malerei. Anfangs entsetzte man man sich vor seinen Lindwurmscenen, in denen gerade der „Wurm" am Ungetüm unnachahmlich zäh und glitscherig gegeben war. Erst der Ausbruch der Secession verschaffte ihm im Künstlerhause die Medaille, eine Art Trotzmedaille, um zu zeigen, daß man auch schon Wildes vertrug. Dann folgten andere schauerliche Werke, namentlich die farbige Plastik: „Der Menschheit letzter Sproß". Der Tod,



Abb. 247. R. Germela: Spanische Tänzerin.

auf todmüder Mähre durch einen Morast von Verwesung reitend, über Könige, Venusse und verzweifelnde Mütter hinweg, den letzten Menschen-Säugling in den Armen. Hejda ist ein Meister im Bemalen seiner Plastik und überhaupt ein technischer Tausendkünstler. Er hat sich sogar eine neue Art polychromes, nach Bedarf graviertes, vergoldetes und inkrustiertes Flachrelief erfunden, das eigentümlich wirkt. An der Fassade des „Hagen" sieht man ein Kolossalrelief dieser Art, in Gelb, Grün, Gold und Glascabochons, „Pallas Athene die Künste beschützend", während Volk jeder Art, mitten aus dem Leben kopiert, huldigen will. Bei allen seinen Sachen ist man durch eine Menge hübscher Einfälle amüsiert. Er hat auch schon an manchem großen Denkmal (in Ungarn) mitgewirkt, hat eine

bisher ungestillte Sehnsucht, einen Bau als Werk der Gesamtkunst zu schaffen und macht nebenher, im Halbschlaf, moderne Möbel. Die andere elastische Begabung des „Hagen" ist Gustav Gurschner (geb. Mühldorf, Bayern, 1873). Er tummelt sich mit allen Arten von Schick im Kleinplastischen, namentlich Metallen, ist nie um ein pikantes Motiv oder auch nur eine neue Variante fremder Einfälle verlegen. Das Musée Galliera in Paris hat von ihm einen in Wien stadtbekannt gewor-



Abb. 248. Hans Rathausky: Denkmal Adalbert Stifters in Linz.

denen Thürklopfer. Als Polychromer ist hier ferner der Bildhauer Hans Rathausky (geb. 1858) anzureihen, dem man den Zeitgenossen Tilgners und Framptons ansieht. Als Gäste des „Hagen" sind in Wien Karl Mediz (geb. Wien 1868) und seine Frau Emilie Mediz-Pelikan (geb. in Vöcklabruck, Oberösterreich) bekannt geworden. Karl Mediz arbeitete in Dachau unter Uhde und in Paris bei Julian, dann viel im belgischen Malerdorf Knokke. Emilie war in Salzburg die letzte Schülerin Albert Zimmermanns gewesen und dann auch nach Dachau und Knokke gegangen. Jetzt leben sie in Dresden. Dort sah man 1890 ein großes Gemälde von Karl Mediz mit elf lebensgroßen Figuren in den langen hellgrünen

Gewändern der Gottscheerinnen. Emilie Mediz erregte alle diese Jahre her Aufmerksamkeit durch ihre Terrassen am Meer, mit weitem Fernblick zwischen blühenden Bäumchen, deren Rinde mit mikroskopischer Genauigkeit gemalt war. Dieses Mikroskop ist beiden gemeinsam. In Wien sah man zuerst das große Bild Karls: „Die Eismänner". Vier lebensgroße Figuren in Tiroler Lodenkleidern von altertümlichem Schnitt, dunkel abgehoben von einer blendendhellen Firnwelt. Etwas Dürer-Leiblsches ist in den vier Riesen, die trotz des mächtigen Gesamteindruckes bis auf das letzte Härchen am Knie und bis in die letzte Masche der Wadenstrümpfe detailliert sind. Das Ganze etwas Knorriges, durchaus Aufrichtiges, Deutsches, zu dem die laufende Jahreszahl gar nicht paßt. Das Bild wurde von der Regierung erworben. Beide Künstler sind auch im Porträt stark, der Gatte insbesondere, der ganz minutiös durchstudierte Bildnisse von Dresdener Persönlichkeiten, in verschiedenen Manieren, gezeichnet hat.

Die zweite der erwähnten Gruppen ist der Aquarellistenklub der Genossenschaft bildender Künstler. Den meisten Namen sind wir schon im Bisherigen begegnet. Nachzutragen ist der gewandte Gouachist Karl Pippich (geb. 1862), der sich zuerst durch Wiener Ansichten von den Bauten der Wienregulierung, im Ton mitunter etwas zu schmutzig, bemerkbar gemacht hat. Es folgten flimmrigere Veduten (Naschmarkt) in Sonnenschein oder Schnee, ab und zu auch eine große Feldzugsepisode aus Bosnien. Die Wiener Vedute hat auch in Joh. N. Geller (geb. 1860) und Ernst Graner (geb. Werdau 1865) gute zierliche Vertreter. Heinrich Tomec (geb. Prag 1863) hat sich in den letzten Jahren eingehend mit den Farben des Herbstes beschäftigt; gewisse bengalische Allüren scheinen überwunden. In Ludwig Koch (geb. 1866) ist ein sehr flotter Militärepisodist nachgewachsen und hat den sportbewanderten Ottokar Walter (Praterfahrten u. dgl.) überflügelt. Ein Einsamer aus älterer Zeit ist Franz Zverina (geb. Hrotowitz, Mähren, 1835), der geschätzte Aquarellist und Federzeichner, der einst die größten Zeitschriften mit Illustrationen aus den südslavischen Ländern (Bosnien, Montenegro) versorgte. Er hatte sich einen eigenen faserigen, ruppigen Stil gemacht, der gut zu den dargestellten Zigeunereien paßte. Und einsam schafft auch Vaclav Sochor in Citolib (Böhmen), der sich aus dem Westen einen tüchtigen militärischen Realismus heimgebracht hat. Sein ungeheures Schlachtbild: „Der große Kavalleriekampf bei Strezetic" (1900) ist eine ganze Sammlung muskulöser Motive; das farbige Temperament leuchtet weniger ein.

Und nun tritt, um diese gedrängte Uebersicht zu schließen, noch ein Mann herzu und stellt sich an das Ende der Reihe, als Flügelmann gegen die Zukunft hin. Ein starker, stiller, gesunder Mann; einfach und ganz und neu. Es ist Giovanni Segantini, der am 28. September 1899 unerwartet starb, in jener rauhen Hütte auf dem Schafberg, hoch über der Höhenwelt des Engadin. Er war noch nicht 42 Jahre alt und hatte eine Welt entdeckt, und eine Kunst, diese Welt darzustellen. Er war 1858 in Arco (Südtirol) geboren. Erst hütete er die Schafe, dann malte er sie; und den Menschen zu den Schafen, und den Himmel zu den Menschen. Sein Leben war ein fortwährendes Aufsteigen zum Himmel. Physisch, von der milden Hügelwelt der Brianza zu den Hochsitzen von Savognin und Soglio

di Bregaglia, bis zu jener letzten Hütte, 2700 Meter über Meer. Und auch geistig und sittlich ein Emporschweben, eine Läuterung zum hohen, reinen Menschen, zum selbstgewordenen Künstler. Aus der Mailänder Schulweisheit arbeitete sich Segantini — der Name hieß noch bei seinem Vater Segatini — stufenweise zu jener Anschauung und Wiedergabe der Natur durch, die ganz sein eigen geworden und geblieben ist. Vom realistischen Nachschaffen zum stilistischen Neuschaffen des Erlebten, zur Humanisierung der Natur. Die höchste Treue zur Wirklichkeit führte ihn zum geheimen Sinn der Erscheinung, zur Symbolik des Sichtbaren, zur Seele der Körperwelt. Das Verhältnis des Menschen zur Scholle war damals schon durch Millet malerisch ausgedrückt, das Verhältnis des Körpers zum Geiste durch Watts eigentümlich neu formuliert. Segantini war der Zeitgenosse beider. Sie



Abb. 249. Giovanni Segantini: Im Stall.

nahmen den Knaben in die Mitte und führten ihn freundlich an der Hand bis zu dem Punkte, wo sein eigener Höhenpfad begann, wo sie ihm nicht mehr folgen konnten. Man denke an die beiden Typen „Heuernte" und „Die Liebe an der Lebensquelle". Dann that sich ihm eine ganz neue, noch unbetretene Welt auf. In der dünnen Luft von Maloja erwuchs eine neue Malerei, die sich an den Grenzen der Schöpfung bewegte und naturgemäß über diese hinausgriff ins Ungreifbare. Von jener warmen Stallscene „Die beiden Mütter" bis zu der scharfen Schneekühle der „schlechten Mütter" führt ein Hochpfad, nur gangbar für Bergziegen und Segantini. Hier wird die Natur zur Vision und auf dem letzten verkrüppelten Baum sitzt der „Lebensengel" mit dem Kindchen im Arm. Dieses ganze Idyll und Epos an der Schneegrenze der Civilisation, dieses ganze Drama des Menschen im Alleinsein mit der Natur hat Segantini in Episoden und Panoramen gemalt. Sein letztes Werk, das riesige Dreibild („Natur — Leben — Tod") war der

Abschiedsblick, den er ahnungslos auf dieses von ihm ererbte Reich warf. Er ist ganz und gar darin, samt seiner Symbolik, denn das Bild „Tod" ist die vorgemalte Vorahnung seines eigenen Endes in der Schneeeinsamkeit, und samt seiner berühmten Stricheltechnik, denn der ungeheure goldene Fächer der himmelhohen und himmelbreiten Sonnenstrahlung im Mittelbilde ist zugleich das unglaubliche Virtuosenstück dieser Vortragsweise. Sein Malen mit zerlegten Farben, in starken, dünnen Strichelchen, deren Zwischenräume er mit den komplementären Farben ausfüllte, ist unbewußte „Induktion", die Methode einer naturwissenschaftlich denkenden Zeit. Die naive Systematik, mit der er dabei vorging, kommt offenbar geradenwegs aus dem Instinkt. Das Prinzip selbst aber lag um die Zeit dieses technischen Umschwunges (1892) schon in der Luft, überall wurde kühn pointilliert und überhaupt „divisioniert". In Mailand selbst erregte 1891 Gaetano Previati das größte Aufsehen, ja einen kritischen Bürgerkrieg mit seiner verwegenen Stricheltechnik, die auf den größten Leinwanden die Farbe wie bunte Platzregen niederrauschen ließ. Auf der venezianischen Kunstausstellung 1901 füllte Previati einen ganzen Saal mit derartigen Bildern, die auch seinen Weg zu dieser Technik erkennen ließen. Das Verhältnis Segantini-Previati ist übrigens noch nicht klargestellt. Allerneuestens (Studio, Oktober 1902) wird als Anreger beider und noch anderer der Mailänder Maler Tranquillo Cremona genannt, der denn als eine Art Hans von Marées zu gelten hätte. Es wird übrigens versichert, daß Segantini schon als ganz junger Mensch sein allererstes Bild, ein Kirchenmotiv, in aller Unbefangenheit und Hilflosigkeit des Anfängers so farbenweise zusammengestrichelt habe. Schade, daß dieses Bild verschollen ist. Jedenfalls hat er sich alsbald der gangbaren Schulweise bequemt und ist in dieser schon berühmt gewesen, als der kritische Zeitpunkt 1891—1892 für ihn und seine Technik eintrat. Wie er das Strichelsystem ausgebildet hat, als ein genialer Optiker der Malerei, ist es allerdings noch etwas ganz anders Ueberzeugendes, ja Unwiderlegliches, als die



Abb. 250. Giov. Segantini: Liebespaar.

tapferen Versuche Previatis, der seiner Strichelei später mehr Mannigfaltigkeit zu geben versuchte, indem er seine Pinselschraffen in den verschiedenen Teilen des Bildes senkrecht, quer oder schief streichen ließ. Der tragische Tod Segantinis wurde von der ganzen Kunstwelt als harter Schlag empfunden. Die österreichische Regierung hat dem Künstler in dem ungewöhnlichen Prachtwerke: „Giovanni Segantini, sein Leben und sein Werk" (der erschöpfende Text von Franz Servaes, Wien 1902) ein litterarisches Denkmal gesetzt.

So schließt dieses Jahrhundert österreichischer Kunst mit einem ganz und gar modernen Künstler, der über jede Schule hinaus ist und nur an die Natur und an sich selbst erinnert. Er ist nicht mehr bloßes Morgenrot neuer Kunst, sondern schon der erste siegreiche Sonnenstrahl. Allem Zweifel und Tadel zum Trotz vollzieht sich auch in Oesterreich auf der ganzen Linie eine Wiedergeburt des Wollens und Könnens. Eine Muse nach der anderen geht unter die Modernen und das 20. Jahrhundert wird viel zu thun haben, um alle die Versprechungen zu halten, die in diesen letzten Jahren gemacht worden.



Abb. 251. Segantinis Selbstbildnis.

Zusätze.

S. 36. Zauners Geburtsort ist nach anderen Quellen Kaunerberg in Oberinnthal.

S. 42. Ein Beispiel von liebenswürdigem Empire ist die 1806 erbaute Fassade der Johanniterkirche in der Kärntnerstraße zu Wien.

S. 102. Auch die Photographie hat in Wien eine ihrer Wiegen. Schon ein ein Jahr nachdem Daguerre in Paris seine Erfindung auszuüben begann (1839) berechnete Professor Josef Petzwal in Wien das noch jetzt gültige Porträtobjektiv. (Sein Denkmal unter den Arkaden der Universität.) Dieses erste Doppelobjektiv vom Jahre 1840, von Friedrich Voigtländer ausgeführt, sah man in der Jubelausstellung der Wiener Photographischen Gesellschaft (1901). Und Professor Berres erfand schon 1841 die Photogravüre durch Aetzen von Daguerreotypplatten; Dr. Natterer machte 1841 seine Versuche mit Chlorjod bei Momentaufnahmen. In die fünfziger Jahre fielen die wichtigen Entdeckungen des hochbegabten Paul Pretsch, dessen Schüler sich in Europa bis Lissabon (Jos. Leipold) verbreiteten, auf dem Gebiete der Photogalvanographie (1854), Heliogravüre (1856) u. s. w. Die ersten Zinkhochätzungen (Phototypien) von Angerer und Göschl gehen bis 1861 zurück, in die achtziger Jahre die ersten Heliogravüren von Karel Klic, dem einst beliebten Karikaturisten. In neuester Zeit folgten andere Entdeckungen, wie die bahnbrechenden des Hauptmanns L. David (Budweis) auf dem Gebiete der Momentphotographie, die Pietznersche Photoplastik u. s. w. Auch spielt der Cameraklub in der Wiener Kunstwelt keine unwichtige Rolle und die künstlerische Amateurphotographie (Baron Nathaniel und Albert Rotschild, Philipp v. Schoeller, Dr. Spitzer, Baron O. Loudon, Watzek, Kühn, Henneberg u. a.) hat die höchste Stufe erreicht.

S. 103. Daß es auch in dieser unplastischen Epoche an plastischen Naturen nicht fehlte, beweist der schlesische Schnitzkünstler Bernhard Kutzer (geb. Niedergrund 1794, gest. Obergrund 1864), der schließlich ein Großschnitzer besonderer Art wurde. Sein kolossaler Erzengel Michael auf dem Hochaltar der Kirche zu Würbenthal, vom Beginn der vierziger Jahre, ist in der Oesterreichisch-ungarischen Monarchie in Wort und Bild abgebildet.

S. 104. Hier wäre noch Josef Kornhäusel zu nennen, der in antikisierender Weise die Weilburg in Baden (1820, für Erzherzog Karl), den Husarentempel bei Mödling (für FM. Fürsten Liechtenstein), auch die Synagoge in der Seitenstättengasse (1826) erbaute und seit 1836 den Ausbau der Stiftskirche zu Klosterneuburg leitete. Er ging aus der Wiener Akademie hervor; weiteres unbekannt.

S. 121. Der Sprengersche Plan für die Altlerchenfelder Kirche war in einem steifen Zopfstil entworfen.

S. 127. Eine Zeitgenossin der Votivkirche, aber noch nicht vollendet, ist die Kathedrale zu Linz („zur unbefleckten Empfängnis“, von Bischof Rudigier zu Ehren dieses Dogmas 1862 begonnen). Dreischiffiger Bau von 410 Fuß Länge, mit 410 Fuß hohem Turm, nach Plänen vom Kölner Dombaumeister Statz.

S. 131. Hansen restaurierte auch das Schloß Rappoltenkirchen für den Baron Sina. Desgleichen Dombaumeister Ernst das burgartige Schloß Grafenegg für den Grafen Breuner.

S. 153. Von Zacharjewicz das Lemberger Polytechnikum (1873) mit Säulenfassade, von Hochberger das Landtagsgebäude zu Lemberg (1881), beides wienerische Renaissance. Vorher hatte der Italiener Lanzi die gotischen Bedürfnisse des polnischen Adels (Burgen, Kapellen) befriedigt. Ksiezarski restaurierte das Collegium majus zu Krakau, dessen Spätgotik er im neuen Universitätsbau, Collegium novum, fortspann.

S. 156. Hier sind noch die beiden eleganten Palais der Barone Albert und Nathaniel Rothschild auf der Wieden zu nennen, von Girotte und Destailleurs; das erste Louis XVI., das zweite nach Art der Pariser Renaissance der sechziger Jahre. Beide enthalten kostbare Sammlungen, namentlich Kleinkunst des 18. Jahrhunderts. Die nämlichen Architekten bauten später das vornehme Hotel des Barons Othon de Bourgoing (III. Metternichgasse), das gleichfalls zum 18. Jahrhundert seiner Sammlungen stimmt.

S. 187. Franz Alt, Rudolfs Bruder (geb. 1821) ist gleichfalls ein beliebter Meister der Wiener Vedute, die auch bei ihm über mehrere Länder reicht.

S. 196. August Wörndle von Adelsfried starb 1902. (Mitt. des Herrn Direktors Aug. Schäffer.)

S. 229. Prof. Julius V. Berger starb 1902.

S. 232. Auf die Gaulsche Karikatur des Duc de Grammont sagte Fürst (damals noch Graf) Bismarck: „C'est bien là l'image d'un paon greffé sur un dindon.“

S. 314. Zu den modernen polnischen Künstlern, die dem Krakauer Bunde „Sztuka“ (Kunst) angehören, wären noch einige nachzutragen, die durch die letzte Ausstellung in der Wiener Secession (November 1902) in ein deutlicheres Licht gerückt sind. Josef Chelmonski (geb. 1852) ist durch die Ursprünglichkeit seines malerischen Wesens, bei durchaus nationalem Zug, nachgerade ein Haupt der neuen polnischen Malerei geworden. Stanislaus Wyspianski überträgt jetzt eine flackrige Phantastik von unheimlicher Kraft auf Kathedralenfenster. Seine Landsleute schätzen ihn übrigens als Dramatiker, von ungefähr Maeterlinckscher Observanz, nicht minder hoch. Seine Dichtung: „Die Hochzeit“ ist eine Art Trauerspiel des polnischen Herzens in den letzten fünfzig Jahren, ein Schauspiel des Kampfes zwischen Ohnmacht und Begeisterung. Szymanowski ist durch seine jüngste Plastik: die Gruppe „Der Mutterkuß“ (interessant durchlöcherter Formenknäuel) und die ergreifende „Improvisation Mickiewicz'“, wozu noch seine Arbeiten in grès Muller (Tritonen u. s. w.) kommen, stark vorwärts gerückt. Mehoffer ist zu Entwürfen für die Ausmalung von Krakauer Kathedralräumen gelangt, deren farbige Note zu den

stärksten der Zeit gehört. Unter dem jüngsten Nachwuchs fallen Ferdinand Ruszczyc, in dem ein polnischer Worpsweder steckt, und der Bildhauer Konstantin Laszczka auf. Sie gehen, wie Biegas, der jetzt in Paris weiterreift, aus der Krakauer Kunstschule hervor. Von der vorangehenden Generation ist noch Olga Boznanska (geb. Krakau 1868) nachzutragen, deren ganz auf eigentümlichen Ton gestellte freilich zu oft im Trüben fischende Porträts von allen Ausstellungen her bekannt sind.

S. 319. Unter den jüngeren und jüngsten Plastikern sind noch nachzutragen: Franz Zelezny (geb. 1866), der hochbegabte Holzschnitzer für Figur und Ornament; Fritz Zerritsch, Tilgnerschüler, von dem der figural geschmückte Sockel des Tilgnerschen Brucknerdenkmals im Wiener Stadtparke herrührt; mehr kunstgewerblich, in Bronze, Georg Klimt und Nikolaus Stadler; dann Michael Blümelhuber in Steyr, der sich eine eigene Methode ganz virtuosen Eisenschnittes gemacht hat und in dieser Weise bewunderungswürdige Prunkwaffen arbeitet.

Ein großer Teil der Abbildungen dieses Buches ist nach Photographien aus dem Verlage der Kunstanstalt des k. k. Hofphotographen J. Löwy in Wien angefertigt, der auch die Klischees hergestellt hat. Die Abbildungen 104 und 105 sind aus dem von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst herausgegebenen Prachtwerk „Die Theater Wiens“ entlehnt. Das liebenswürdige Entgegenkommen des „Ver sacrum“, sowie des „Illustrierten Wiener Extrablatt“, das uns den Abdruck der beiden Zeichnungen des Kaisers ermöglichte, sei hier noch mit besonderem Dank erwähnt.



Abb. 252. Franz Zelezny: Holzschnitzerei.



Abb. 253. Felix Jenewein: Judas.

Register

(Abkürzungen: A = Architekt, B = Bildhauer, Gr = Graphiker, Kg = Kunstgewerbe, Ks = Kunstschriftsteller, M = Maler, Med = Medailleur, P = Photograph.)

Abel, Josef, M 13, 15, 16.
Abensperg und Traun, Hugo Graf v., Oberstkämmerer 270.
Aberli, Joh. Ludw., Gr 31.
Agricola, Jos. A., M 25.
Ajdukiewicz, Thaddäus v., M 246.
— Zygmunt M 241, 246.
Akademie, Wiener 4.
Albertina 3.
Albrecht Dürer-Verein 274.
Alezy, B 278.
Allard, Alex., Kunsth. 35.
Alphons, Theodor, M 269.
Alt, Franz, M 324.
— Jakob, M 99.
Altlerchenfelder Kirche 121.
Alt, Rudolf v., M 187, 203, 282.
Amerling, Friedrich v., M 196 ff.
Ameseder, Eduard, M 261, 316.
Andri, Ferdinand, M 300.
Angeli, Heinrich v., M 234, 243.
Angerer u. Göschl, Kg 270.
Annenhof 4.
Anreiter, Alois, M 100.
Artaria, Franz, Karl, Dominik, Kunsth. 35, 290.
Auchentaller, Josef M., M 306.
Auer, Alois R. v. Welsbach, Techniker 102.
Auersperg, Eduard Fürst 272.
Arentowicz, Theodor, M 314.

Bacher, Rudolf, M 302.
Bader, Friedrich Wilhelm, Gr 269.
Bagration, Fürstin 25.
Bamberger, Gustav, M 263, 316.
Baracz, Thaddäus, B 184.
Barth, Josef, Prof. d. Anatomie u. Augenarzt 36.
Baubeamtentum 120 ff.
Bauer, Franz, B 50, 102, 156.
— Leopold, A 288, 290.
Baumann, Ludwig, A 284.
Baumgartner, Andreas, Prof. 41.
Beethoven 48.
Benk, Johannes, B 179.
Benner, H., M 25.
Bensa, A. v., Gr 100.
Berger, Julius, M 229.
Bergler, Josef, M 20.

Bernard, Joh., Gr 31.
Bernatzik, Wilhelm, M 302.
Berndt, Kg 274.
Bernt, Rudolf, M 263.
Berres, Prof. 323.
Beyer, J. W., B 36.
Biedermaierstil 105 ff., 273.
Biedermann, Kg 278.
Biegas, Boleslaw, B 314, 325.
Bilek, Frantisek, B 313.
Binder, Josef, M 49.
Bismarck, Graf 324.
Bitter, Karl, B 307.
Bitterlich, Eduard, M 202, 203.
— Hans, B 183.
Blaas, Eugen v., M 193.
— Julius v., M 193.
— Karl v., M 52, 191.
Blau, Tina, M 156, 255.
Blechinger, Kg 270.
Blotnicki, Thaddäus, B 184.
Blümelhuber, Michael, Kg 325.
Bluntschli u. Mylius, A 153.
Böhm, Adolf, M 306.
— Jos. Daniel, B 39, 102, 156.
— Jos. Edgar, B 171.
Bouchardon, Edme. 37.
Bourgoing, Baron Othon de 324.
Boznanska, Olga, M 325.
Brand, Joh. Chr., M 27, 33.
Breithut, Peter, Med 184.
Brenek, Anton, B 183.
Bronze, Wiener 277 ff.
Brozik, Vaclav, M 222.
Bucher, Bruno, Ks 280.
Bühlmayer, Konrad, M 266.
Bültemeyer, Heinrich, Gr 269.
Bunzl, Dr. Karl, M 248.
Burghart und Kautsky, M 268.
Buquoy, Graf L. 31.
Burgthor, äußeres 42.
Bylandt-Rheidt, Arthur Graf 281.

Camera-Klub, Wiener 323.
Camesina 275.
Canciani, Alfonso B 290, 307.
Canon, Hans, M 209 ff.
Canova, B 6, 35, 36.
Caucig, Franz, M 18.
Central-Kommission, k. k., zur Erforschung und Erhaltung d. Kunst- u. histor. Denkmale 275.
Cesar, Josef, B 168.
Chadt, Kg 278.
Charlemont, Eduard, M 207, 239.
— Hugo, M 203, 262, 268.
Charlotte, Erzherzogin 29.
Chelmonski, Josef, M 324.
Cornelius 201.
Costenoble, Karl, B 179.
Cremona, Tranquillo, M 321.
Crenneville, Graf, Oberstkämmerer 270.
Cubasch, Kunsth. 35.
Czermak, Jaroslaw, M 224.
Czernin, Marie, Gräfin 31.
Czernin-Schönburg, Franziska Gräfin 272.
Czoernig, Frhr. v. 275.

Dallinger v. Dalling, Joh., M 31.
Daffinger, Mor. Mich., M 22, 25 ff., 41.
Danhauser, Josef, M 58, 64 ff., 70, 71.
Danninger, Josef Georg, Kg 277.
Darnaut, Hugo, M 263.
David, L., P 323.
Decker, Georg, M 88, 249.
Deininger, Julius, A 156.
Déloye, B 172, 184.
Delug, Alois, M 239.
Dick, Rudolf, A 290.
Dietrich, Anton, B 103.
Dietrichstein, Josef Gf. 31.
Ditmar, Kg 277.
Dobyaschofsky, Franz, M 51, 191.
Donner, Ignaz, Med 40.
— Raphael, B 6.
Dorothea, Erzherzogin 88.
Doubek, Franz, M 239.
Dübell, Kg 275.
Düll, Alois, B 179.
Dumba, Nikolaus 161, 238, 285.
Dürnbauer, Ludwig, B 183.
Dziedzinski u. Hanusch, Kg 278.

Ebert, Anton, M 198.
Eder, Josef, Kunsth. 35.
Egner, Marie, M 255.
Einsle, Anton, M 23, 88.
Eisenmenger, August, M 203, 246.
Eitelberger, Rud. v., 120, 157, 275.
Elisabeth, Kaiserin 88, 195, 198.
Empire, Wiener 110 ff.
Ender, Johann N., M 23, 49.
— Thomas, M 23, 93, 189.
Engelhart, Josef, M 293 ff.

Engerth, Eduard v., M 52, 195.
Ernst, Leopold, A 103, 274, 324.
Essenwein 275.
Estreicher, Dominik, M 23.
Eybl, Franz, M 73, 93.

Fabiani, Max, A 288.
Falat, Julian, M 313.
Falke, Jakob v., Ks 273, 275, 280.
Falkenhayn, Ulrike, Gräfin 31.
Feid, Josef, M 94.
Felix, Eugen, M 198.
Fendi, Peter, M 46, 72.
Fernkorn, Anton, B 159.
Ferstel, Frh. v., A (Votivkirche) 125, (Universität) 142, (Oesterr. Mus.) 142, 155, 274.
Feuerbach, Anselm, M 225.
Fischbach, Johann, M 95.
Fischer v. Erlach, A 42.
— Joh. Martin, B 38, 39, 46.
— Josef, Gr 27 ff.
— Ludwig Hans, M 263.
— Moritz, v. Herend, Kg 41, 277.
Flatz, Gerhard, M 46.
Fleischer, Max, A 155.
Förster, Ernst v., A 155.
— Ludwig, A 121.
— Ritter v., A 152.
Franz I., Kaiser 3, 4, 71, (sein Arbeitszimmer) 106.
— Josef I., Kaiser 26, 115 ff., (als Zeichner) 117 ff., (seine Initiative) 118.
Frey, Kg 108.
Friedel, Theodor, B 180.
Friedlaender v. Malheim, Alfred, M 201.
— — Camilla, M 201, 268.
— — Friedrich, M 198 ff.
— — Hedwig, M 201, 249.
Friedrich, Otto, M 305.
Fries, Moriz, Graf 24, 39.
— Palais 4, 273.
Frister, Kunsth. 35.
Fröschl, Karl, M 248.
Fuchs, Emil, B 172.
Führich, Jos. v., M 49, 55, (Altlerchenfeld) 122, 189.
Füger, F. H., M 4, 7, 8, 9 ff., 14, 16.
Fux, Josef, M 231.

Gasser, Hans, B 157.
— Josef v., B 158.
Gauermann, Friedrich, M 76, 264.
Gaul, Franz, M 231, 268, 324.
— Gustav, M 203, 268.
Gautsch, Paul Frh. v. 281.
Geiger, Karl, M 198.
— Peter Joh. N., M 86.
Geller, Joh. N., M 319.
George-Mayer, August, M 203.
Gérard, François, M 24.
Germela, Raimund, M 316.
Geyling, Kg 277.
Giani, Karl, Kg 275, 276.
Gierymski, Alexander, M 313.
Gillar, V., Kg 277.
Girardet, Kg 274.
Girotte und Destailleurs A 324.
Gisela, Josef, M 241.
Glanz, Josef, Kg 277.
Glasmalerei, Tiroler 277.
Goebel, Karl Peter, M 18, 100.
Goethe 24, 29.
Goltz, Alex. D., M 240.
Graf, Ludwig Ferdinand, M 316.
Graner, Ernst, M 319.
„Graphischen Künste, die“ 270.
Grassi, Anton, B 40.
— Josef, M 22.
Gridl, Kg 277.
Griepenkerl, Christian, M 203.
Groll, Alois, M 65.
Groner, Anton, Kg 280.
Grottger, Arthur, M 218 ff.
Gryglewski, Alexander, M 243.
Guibal, Nikolaus, M 7.
Gurk, Eduard, M 99.
Gurschner, Gustav, B 318.

Haanen, Cecil van, M 236.
— Remi van, M 254.
Haas, Eduard von, Kg 276.
— Philipp und Söhne 276.
— u. Czjzek, Kg 277.
Hackert, Philipp, M 27.
Hackl, Gabriel, M 198.
Hadik, Karoline Gräfin 272.
Hagenauer B, 36.
„Hagenbund“, Wien 314.
Halanska, Ludwig, M 98, 251.
Handelsmuseum, k. k. 280.
Hansch, Anton, M 98, 251.
Hansen, Theophil Freih. v., A 121, 129, (Parlament) 132, (Heinrichshof) 154, 274, 275, 324.

Harnisch, J. B., Med 40.
Harnoncourt, Marie Gräfin 272.
Harrach, Graf, Kg 277.
Hartel, Wilh. v. 281.
Hasch, Karl, M 98, 251.
Hasenauer, Karl Frh. v., A 143, (Hofmuseen) 144 ff., (Hofburgtheater) 148 ff., (Burgbau) 152, 154, 155.
Haslinger, Tobias, Musikalh. 35.
Hauslab, Franz v. 31.
Hecht, Wilhelm, Gr 270.
Heger, Ph. und Fr., A 33.
Heider, Gustav 275.
Hejda, Wilhelm, MB 317.
Hellmer, Edmund, B 166.
Helmer u. Fellner, A 153, 155, 156.
Heßl, G. A., M 241.
Hevesi, Ludwig, Ks 284.
Heymann, Dr. August, Sammler 100.
Hieser, Otto, A 183.
Hildebrand, Adolf, B 161.
Hirschl-Hirémi, Adolf, M 240.
Hlavacek, Anton, M 252.
Hlawatsch u. Isbary, Kg 276.
Hochberger, A 324.
Höchle, Joh. N. d. J., M 33, 99.
Hofbauer, Klemens Maria, P 46.
— Gr 100
Höfel, Blasius, Gr 101, 269.
Hoffmann, Josef, A 281, 283, 288.
Hoffmann u. Herrmann, A 126.
Hoffmann, Josef, M 203.
Hofmann, Edmund v., B 181.
Hof- u. Staatsdruckerei, k. k. 270.
Höger, Josef, M 95.
Hohenberg, Ferd. v., A 4.
Holl, Kg 108.
Hollenbach, Kg 102, 278.
Holzer, Josef, M 96.
Hörmann, Theodor v., M 258 ff.
Horovitz, Leopold, M 244.
Hrnčir, Thomas, Gr 269.
Huber, Rudolf C., M 264
Hudecek, Antonin, M 313.
Hütter, Elias, B 41.
— Emil, Gr 100.
Hynais, Adalbert M 231.

Jacoby, Louis, Gr 268.
Jaffé, Kg 270.
Janscha, Laurenz, Gr 31.
Jasper, Viktor, Gr 269.
Jaresch, Gr 100.
Jettel, Eugen, M 260.
Jettmar, Rudolf M 306.
Ilg, Albert, Ks 155.
Interieurs 276.
Jobst, Franz, M 232.
— Karl, M 232.
Johann, Erzherzog 29.
Joris, Peter, Prof. 41.
Josef, Erzherzog 3, Palatin 88.
— II., Kaiser 4, 6
Irmler, Kg 280.
Isabey, J. B., M 25.
Juch, Ernst, M 268.

Kaan, Arthur, B 183.
Kadlec, M 277.
Kadlik s. Tkadlik.
Kageneck, Flora Gräfin 31.
Kaiser, Anton, Gr 269.
— Eduard, Gr 249.
Kallay, Elisabeth v. 272.
Kammerer, Ernst, A 288.
Karger, Karl, M 231.
Karl, Erzherzog 3.
— VI., Kaiser 4.
— Stefan, Erzherzog 271.
Kasparides, Eduard, M 315.
Kassin, Josef, B 183.
Kaufmann, Kg 108.
— Isidor, M 241.
Kautsch, Heinrich, Med 185.
Kempf, Gottfried v., M 249.
Kern, Gr 100.
Kierschner, Ferdinand, A 152.
Kininger, Vinz. G., Gr 31.
Kinsky, Rosa Fürstin 4.
Kinzel, Josef, M 241.
Kirche, evang. 4.
Kisling, Leopold, B 36, 37.
Klaus, Johann, Gr 269.
Klein, August, Kg 278, 280.
— J. A., M 160.
Klic, Karel, Gr 323.
Klieber, Josef, B 36, 37.
Klimt, Ernst, M 230.
— Georg, Kg 325.
— Gustav, M 230, 282, 285, 290 ff.
Klinger, Max, (Beethoven) 292.
Klinkosch, Kg 276, 278.
Klöpfer, Kg 280.
Klotz, Hermann, B 183.

Knöfler, Kg 270.
Knüpfer, Benesch, M 263.
Koch, A 102.
— Jos. Ant., M 28.
— Ludwig, M 319.
Koller, Wilhelm, M 198.
Kongreßausstellung, Wiener 1896, 5, 105 ff.
König, Friedrich, M 304.
— Karl, A 153, 155.
— Otto, B 179.
Konopa, Karl, M 241, 316.
Koppay, Josef, M 248.
Körner, Theodor 47.
Kornhäusel, Josef, A 323.
Korompay, Gustav, A 155, 156.
Kosch, Kg 278.
Kossak, Adalbert v., M 243.
— Julius, M 241.
— Wojciech, M 241.
Kotiera, Jan, A 288, 313.
Koudelka, Pauline Freiin v., M 98.
Kovarzik, J., Med 185.
Krafft, Joh. Peter, M 20, 23, 46, 47.
— Josef, M 23.
Krämer, Joh. Viktor, M 293.
Krauß, Franz Frh. v., A 290.
Kreutziger, Josef, M 23.
Kreuzenstein, Burg 135, 273.
Kriehuber, Josef, M 46, 249 ff.
Ksiezarski, Felix, A 324.
Kühne, August, B 183.
Kundmann, Karl, B 165.
Kunstausstellung, histor. 1877 5.
— „Fünfzig Jahre" 1898 (Waldmüller) 78 ff
Künstlergenossenschaft, Wiener 200.
„Kunst u. Kunsthandwerk" 281.
Kunstwanderungen, Wiener 1901 110.
Kupelwieser, Leopold, M 46, 58, 63, 191.
Kurzbauer, Eduard, M 234.
Kutzer, Bernhard, B 323.

Lafite, Ernst, M 198.
L'Allemand, Fritz, M 54, 195, 246.
— Sigmund, M 195.
Lampi, J. B. d. Ae., M 7, 21.
— Joh. B. d. J., M 21.
Lancedelli, Josef, M 25, 100.
Lanckoronski, Karl Graf 156, 281.
Lang, Heinrich, M 268.
Lanzi, A 324.
Laszczka, Konstantin, B 325.
Latour, Vinzenz Graf 281.
Laufberger, Ferdinand, M 229, 276.
Laukota, Hermine, M 268.
Lavos, Josef, M 88.
Lawrence, Sir Thomas 24.
Lax, Josef, B 183.
Lebiedzki, Eduard, M 240.
Lefler, Heinrich, M 281, 314.
Lehner, Gilbert, M 268.
Leistler, Kg 111, 273.
Leithner, Franz Frh., Chemiker 41.
— Jos., Chemiker 41.
Lenz, Gr 100.
— Maximilian, M 304.
Leopold I., Kaiser 4.
Levy, Vaclav, B 166.
Lewandowski, Stanislaus, B 184.
Lichtenfels, Eduard Peithner v., M 258.
Liebenwein, Maximilian, M 306.
Liechtenstein, Palais 111, 273.
Lieder, Joh. G., M 22.
Liep, M 41.
Lindner, Anton, Ks 118.
Liotard, M 6.
Lipinsky, Hippolyt, M 241, 311.
Lippert, A 275.
List, Wilhelm, M 306.
Lobmeyr, Ludw., Kg 112, 276, 277.
Löffler-Radymno, Leopold, M 198.
Loos, Adolf, A 285.
— Friedrich M 94, 100.
Löschenkohl, Hieron., Gr 33.
Lotz, Karl, M 203.
Löwe, Alex., Chemiker 41.
Löwenthal-Maroicic, Anka Baronin 272.
Löwy, J., P 270.
Ludwig, Bernh., Kg 280.
— Josef, Erzherzog 29.
Luksch, Richard, B 306.
— Elena, M 307.
Luntz, Viktor, A 155.
Lustig, Karl, Kg 278.

Macht, Hans, Kg 278.
Madiera, Karl, M 196.
Makart, Hans, M 5, 203 ff., 210, 211, 224, 285.
Malczewski, Jacek, M 314.
Mallitsch, Ferdinand, M 198.
Manes, Josef, M 87.
„Manes", Prag 312.
Makak, Julius, M 263.
Marchesi, Pompeo, B 36.
Marconi, B 184.

Margarethe Klementine, Erzherzogin 271.
Maria Anna, Erzherzogin 29.
— Antoinette 7.
— Christine, Erzh. 6, ihr Grabmal 35.
— Josefa, Erzherzogin 271.
— Louise 25.
— Theresia, Erzherzogin 271.
— — Kaiserin 4, 26, 29.
Markó, Karl, M 88.
Marold, Ludek, M 309.
Maron, Anton, M 21.
Marschall, Rudolf, Med 185.
Masic, Nikola, M 311.
Matejko, Jan, M 218, 222.
Matsch, Franz, M 230, 284, 285.
Maurer, Hubert, M 18.
Max, Emanuel, B 20, 102, 160.
— Josef, B 160.
Mayer, Karl, M 50.
Mayer, Ludwig, M 196.
— R., Med 185.
Mechetti, Carlo, Kunsth., 35.
Mediz, Karl, M 319.
Mediz-Pelikan, Emilie, M 319.
Meerschaumpfeifen 86, 102.
Mehoffer, Josef, M 314, 324.
— Rudolf v., M 249.
Meixner, Johann, B 161.
Mengs, Raphael, M 7.
Merode, Karl Baron, M 241.
Metternich, Fürst, Staatskanzler 25, 26, 47.
Michalek, Ludwig, Gr 248, 269.
Michalowski, Peter, M 243.
Michel, Franz, Kg 280.
Mielich, Alfons, M 212.
Miethke, H. O., Kunsth., 224, 239.
Milde, Albert, Kg 277.
Milewski, Graf J. 313.
Militär-geographisches Institut, k. k. 270.
Miniaturmalerei 15, 25 ff.
„Moderne Meister" (Galeriewerk) 254.
Molitor, Martin v., M 27 ff.
Moll, Karl, M 256, 298 f.
Mollo, Tranquillo, Kunsth. 35.
Montenuovo, Julie Prinzessin 271.
Moreau, Karl v., A 42.
— Nikolaus, M 49.
Morton, John, Kg 278.
Moser, Koloman, M 281, 284.
Mößmer, Josef, M 27.
Mozart 4.
Mucha, Alphons, M 309.
Müller, Anton, M 241.
— Joh. Georg, A 121.
— Leop. Karl, M 211.
Munkácsy, M 218.
Munsch, Leopold, M 251.
Myrbach, Felician Frh. v., M 281, 300.
Myslbek, Josef V., B 166.

Nákó, Bertha Gräfin, M 271.
Natter, Heinrich, B 182.
Natterer, Dr. 323.
Neugebauer, Josef, M 98, 268.
Neumann, Leop., Kunsth. 35.
— Franz v., A 155.
Niedermayer, Matth. jun. 40.
Nigelli, Gottlieb, A 4.
Nobile, Peter v., A 14, 36, 42.
Novopacky, Jan, M 251.
Nowak, Anton, M 304.

Obermüllner, Adolf, M 253.
Oelenhainz M 6.
Oescher, Leopold, A 104.
Oesterreichisches Museum für Kunst u. Industrie 270, 275 f.
„Oesterreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild" 263.
Ohmann, Friedrich, A 290.
Olbrich, Jos. M., A 282 ff.
Opitz, Georg Eman., Gr 33.
Orientalisches Museum, k. k. 280.
Orlik, Emil, M 308.
Ottenfeld, Rudolf v., M 308.
Otto, Erzherzog 271.
Overbeck, Joh. Fr., M 45, 46.

Paar, Hermann, Gr 270.
Pallavicini, Eduard Markgraf 31.
Parmentier, Marie v., M 255.
Passini, Joh., Gr 57, 100.
— Ludwig, M 236.
Paterno, Anton, Kunsth. 35.
Pausinger, Clemens v., M 248.
— Franz v., M 266.
Pawlik, Franz X., Med 185.
Payer, Julius v., M 282.
Pendl, Emanuel, B 183.
Pepino, Anton Josef, M 203.
Pereira, Frh. v., 31.
Perger, Sigm. Ferd. v., M 33, 99.

Peszka, Josef, M 23.
Pettenkofen, August v., M (Pseudonyme) 100, 216 ff.
Petter, Anton, M 8, 13, 16, 46.
— Franz, M 98.
Petzwal, Josef 323.
Pforr, Franz, M 45.
Photogr.-Gesellschaft, Wiener 323.
Pichler, Joh. Peter, Gr 31.
Pietzner, Gr 323.
Pilz, Vinzenz, B 178.
Pippich, Karl, M 319.
Pirner, Maximilian, M 309.
Plach, Georg, Kunsth. 224.
Plecnik, A 288.
Pochwalski, Kasimir, M 244.
Pollak, Paul, Kg 280.
Porträtausstellung, historische, 1880 5.
Porzellan, Wiener 40 ff.
Preisler, Jan, M 313.
Preleuthner, Johann, B 103, 158, 278.
Pretsch, Paul 323.
Previati, Gaetano, M 321.
Prutscher, Otto, Kg 284.

Raab, Georg, M 88.
Radimsky, Vaclav, M 311.
Radnitzky, Karl d. Ae., Med 157, 184.
Raffalt, Ignaz, M 97.
Rahl, Karl, M 201.
— Karl Heinrich, Gr 31.
Rainer, Erzherzog 116, 275.
Ranftl, Joh. Matth., M 73.
Ranzoni, Hans, M 316.
Rathausky, Hans, B 183, 318.
Ratzersdorfer, Kg 278.
Raulino, Gr 100.
Rechberger, Franz, M 28.
Rebell, Jos., M 3, 4, 28.
Reichel, Feldkriegsregistrator 8.
Reichenbach, Karl Baron, Kg 278.
Reichstadt, Herzog von 25.
Ribarz, Rudolf, M 260.
Rieder, W. A., M 23, 57.
Riedl, A. F., Techniker 132.
— v., A 104.
Riegel, Karl, Kunsth. 35.
Rietti, Arturo, M 249.
Ritter, Eduard, M 66.
Roesner, Karl, A 103.
Roller, Alfred, M 281, 302.
Romako, Anton, M 227.
Romano u. Schwendenwein A 154.
Roslin, Alexander, M 6.
Rothschild, Barone Albert u. Nathaniel 323.
Rottonara, Franz Angelo, M 268.
Ruben, Christian, M 50.
Rudigier, Bischof 324.
Rudolf, Kronprinz 263.
Rumpelmayer, A 154.
Rumpelmeyer, B 278.
Rumpler, Franz, M 236.
Rungaldier, Ignaz, Gr 31
Runk, Ferd., M 28, 32.
Ruß, Franz, M 261.
— Karl, M 3, 4, 18, 31, 46.
— Leander, M 48.
— Robert, M 261.
Ruszczyc, Ferdinand, M 325.
Rybkowski, Thaddäus, M 241.

Salieri 4.
Scala, Arthur v. 281.
Schachner, A 155.
Schäffer, August, M I, 200, 254.
Schaffer, J., Gr 33.
Schaller, Joh. Nep., B 38.
Schams, Franz, M 198.
Scharff, Anton, Med 184.
Scheffer v. Leonhartshoff, J. Ev., M 13, 49.
Scherpe, Johann, B 183.
Schiavoni, Natale, M 25.
Schilcher, Friedrich, M 54.
Schilling, Johannes, B 161.
Schimkowitz, Othmar, B 183, 307.
Schindler, Albert, M 48.
— Emil J., M 224, 254 ff.
— Joh. Jos., M 28.
— Karl, M 48.
Schließmann, Hans, Gr 268.
Schlüter 6.
Schmid, Julius, M 246.
Schmidgruber, Anton, B 179.
Schmidt, F. O., Kg 276.
— Friedrich v., A 104, 136 ff., (Rathaus) 139.
Schmutzer, Ferdinand, Gr 306.
— Johann, Gr 27.
Schnitzer, J. II.
Schnorr v. Karolsfeld, Hans V. 4.
— — Ludwig Ferdinand, M 47.
Schödl, Max, M 268.
Schödlberger, J. N., M 3, 28.
Schoeller, J. C., M 100.
— Philipp, R. v., P 323.
Scholz, Benjamin, Dr. 41.
Schönberger, Lorenz, M 16, 28.

Schönbrunner, Josef, Gr 270.
Schönn, Alois, M 212.
Schönthaler, Franz, B 179, 274.
Schram, A. H., M 232.
Schrödl, Anton, M 266.
Schrotzberg, Franz, M 197.
Schubert, Ferdinand, M 49.
— Franz 48, Schubertiaden 56 ff.
Schubertausstellung 1897 5, 55 ff.
Schulz, Leopold, M 50.
Schütz, Karl, Gr 31, 33.
Schwaiger, Hans, M 209, 300.
Schwartz, Stefan, B 181, 278.
Schwarzenberg, Pauline Fürstin 22, 31.
Schwerzek, Karl, B 183.
Schwemminger, Heinrich, M 49.
Schwind, Moriz v., M 55 ff.
Schwindausstellung 58 ff., 191.
Secession 282 ff.
Sedelmayer, Charles, Kunsth. 222.
Seelos, Gottfried, M 251, 252.
Segantini, Giovanni, M 319 ff.
Seidan, Thomas, B 166, 278.
Selleny, Josef, M 189.
Semper, Gottfried, A 144, 161.
Senefelder, Alois, Gr 35.
Servaes, Franz, Ks 321.
Sicardsburg, Aug. Sicard v., A 121.
Siebeck, Dr. Rudolf, Stadtgärtner 189.
Sigmundt, Ludwig, M 304.
Silbernagl, Johann, B 179.
Simek, B 88.
Simm, Franz, M 239.
Sitte, Franz, A 122.
Slavicek, Antonin, M 311.
Sonnenleiter, Johann, Gr 269.
Sophie, Erzherzogin 26, 87.
Sorgenthal, Konrad Frh. 40.
Speidel, Ludwig, Ks 201.
Spitzenkurs 277.
Sprenger, Paul, A 14, 104 ff., 323.
Stache, R. v., A 200.
Stachiewcicz, Peter, M 241.
Stadler, M 277.
— von Wolffersgrün, Friedrich 281.
— Nikolaus, Kg 325.
Stadterweiterung, Wiener 129.
Stanislawski, Jan, M 314.
Statz, A 324.
Stauffer, Viktor, M 246.
Steinfeld, Franz, M 90, 252.
Steinle, Eduard v., M 55, 190.
Stefansturm 103, 105, 138.
St. Genois, Gabriele Gräfin 31.
Stieler, M 7.
Stifter, Adalbert 121.
Stöber, Franz, Gr 31.
Stöckler, Emanuel, M 236.
Stöhr, Ernst, M 304.
Storck, Josef v., Kg 276, 281.
Strasser, Arthur, B 174, (Marc Anton) 176, 281.
Straßgschwandtner, Anton, M 14 ff., 264.
Strohmeyer, Gr 100.
Styka, Jan, M 243.
Sucharda, Stanislav, B 312.
Suppantschitsch, Max, M 316.
Svabinsky, Max, M 313.
Swoboda, Eduard, M 198.
— Josefine, M 249.
— Karl, M 195.
— Rudolf, M 241.
„Sztuka", Krakau 324.
Szymanowski, Wacek, B 314, 324.

Talleyrand, Fürst 25.
Tautenhayn, Jos. d. Ae., Med 184.
— Josef d. J., Med 185.
Taxis-Hohenlohe, Prinzessin A. 272.
Temple, Hans, M 238.
Tepa, Franz, M 243.
Than, Moriz, M 203.
Theer, Robert, M 25.
Thiele, Franz, M 316.
Thoren, Otto v., M 266.
Thun, Franz Graf 278.
— Leo Graf, Minister 49, 124.
Tichy, Hans, M 304.
Tieck, Ludwig 46.
Tietz, A 154
Tilgner, Viktor O., B 172, (Mozartdenkmal) 102, 178, 324.
Till, Johann, M 196.
Tkadlik, Franz, M 20.
Toma, Rudolf, M 94.
Tomec, Heinrich, M 319.
Treml, Friedrich, M 48.
Trenkwald, Jos. Matthias, M 195.
Trentin, Angelo, M 249.
Trentsensky, Matthias, Kunsth. 35.
Tropsch, Rudolf, A 284.
Turbain, Kg 277.

Uhl, Friedrich 138.
Unger, William, Gr 224, 269.
Uprka, Joza, M 311.
Urban, Josef, A 281, 284, 314.

Van der Nüll, Eduard, A 121, (Opernhaus) 126, 154, 155, 274.
Veit, Philipp, M 45.
Veith, Eduard, M 232.
„Ver Sacrum" 282.
Versuchsanstalt, k. k. 270.
Vervielfältigende Kunst, Gesellschaft für 270.
Vigée-Lebrun, M 6, 25.
Vogel, Franz, B 183.
Voigtländer, Friedrich 323.
Vormärzliche Sittenmalerei 68 ff.
Vormärzliches Kunstgewerbe 110 ff.

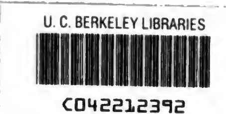
Wächter, Eberhard, M 18, 45.
Wagner, Anton, B 179.
— Otto, A 155, 156, 286 ff., 290, 306.
Waldheim, Rudolf von, Kg 269.
Waldmüller, Ferd. Georg, M 46, 78 ff., 185, 198.
Walter, Ottokar, M 319.
Waschmann, Karl, B 183.
Weckbecker, Wilh. Frh. v. 281.
Weber, A 153.
Weidmann, Kg 280.
Weiß, David, Gr 31.
— Karl Ks 275.
Weixlgärtner, Gr 100.
Weltausstellung, Wiener 274.
Werner, Zacharias 46.
Wertheimer, Gustav, M 209.
Weyr, Rudolf, B 168.
Wielemans, Alex. v., A 153.
Wiener, Karl R. v. 281.
Wieser, Leopold Frh. v. 270.
Wigand, Balthasar, M 33, 100, 108.
Wilczek, Hans Graf 210, 272 f.
Wilda, Karl, M 212.
Wilhelm, Ludw., Kg 277.
Wilt, Hans, M 315.
Windischgrätz-Auersperg, Fürstin 272.
Wintter, H. E. v., M 100.
Wintergerst, Josef, M 45.
Wirt, Joh. Nep., Med 40.
Wisinger-Florian, Olga, M 255, 268.
Wolf, Franz, Gr 98.
Wörndle v. Adelsfried, August, M 196.
Wörnle, Wilhelm, Gr 269.
Würth, Franz Xaver, Med 40.
Wutky, Michael, M 27.
Wurzbach, Lexikon I, 9, 103.
Wurzinger, Karl, M 52, 195.
Wyczolkowski, Leon, MB 314.
Wyspianski, Stanislaus, M 324.

Zacharjewicz, Julian, A 153, 324.
Zampis, Anton, Gr 100.
Zauner, Franz B 14, 36, 323, Josefsdenkmal 37.
Zelezny, Franz, B 325.
Zenisek, Franz M 224.
Zerritsch, Fritz B 324.
Zetsche, Eduard, M 263.
Zettl, A 154.
Zewy, Karl, M 241.
Zichy, Edmund Graf 275.
— Michael v., M 198.
Ziegler, Johann, Gr 31.
Zimmermann, Albert, M 252.
Zitek, Josef, A 153.
Zmurko, Franz, M 243.
Zoff, Alfred, M 260, 315.
Zoffany, Johann, M 21.
Zsolnay, Kg 277, 288.
Zumbusch, Kaspar v., B 161, (Maria Theresia-denkmal) 163.
Zürnich, Josef, M 54.
Zverina, Franz, M 319.

Zur Beachtung: Wo bei österreichischen Künstlern der Geburtsort nicht angegeben wird, ist Wien zu verstehen.

Zu berichtigen:

Seite 5 Zeile 8 v. oben lies: „stellung" statt „strahlung".
„ 5 „ 8 v. „ „ „strahlungen" statt „stellungen".
„ 38 „ 6 v. unten „ „dann ihre" statt „deren".


U. C. BERKELEY LIBRARIES
C042212392

